CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

561

marzo 1997

DOSSIER La crítica de arte

Jacques Ancet
Empezar de nuevo

Daniel Innerarity
Ética y estética de la naturalidad

Claudio Magris
Dos notas sobre Ibsen

Notas sobre Francisco Brines, Rafael Alberti,
Wittgenstein, Sigüenza y Góngora y el nuevo cine español

Entrevistas con Juan Villoro y José Santos Torroella

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-06-001-7*

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

561 ÍNDICE

DOSSIER
La crítica de arte

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
La crítica de arte

Coordinador: Javier Arnaldo



Mauricio Kagel: ***Acústica*** **(1970)**

Por qué la crítica es tan aburrida

La crítica de arte, que en otros tiempos fue apasionada y polémica, se ha vuelto exquisitamente *diplomática.* Así como las novelas, las piezas teatrales o las películas siguen sufriendo valoraciones adversas, los cuadros, las esculturas y otros objetos artísticos se han librado ya de este inconveniente. En las reseñas de las exhibiciones retrospectivas de los museos encontramos todavía opiniones desfavorables; pero no sobre las obras de arte, sino sobre la selección y la instalación de las mismas. En cuanto a las exposiciones de artistas vivos, el crítico actual puede elogiar con más o menos énfasis o incluso aprobar sin entusiasmo; pero nunca o casi nunca se permite pronunciar un juicio negativo: para evitarlo recurrirá a cualquier subterfugio. El crítico se muestra tolerante, benévolo, complaciente con todo y con todos, aunque esta indulgencia universal no supone, desde luego, verdadero aprecio: es más bien una prudente abstención, suspensión del juicio *por si acaso.*

Los críticos de arte –con algunas excepciones notables– han renunciado así por fin a lo que en el pasado les trajo tan mala fama: a la *crítica* misma. En 1747 publicaba La Font de Saint-Yenne una de las primeras piezas de crítica de arte: una reseña del Salón del año anterior, titulada *Reflexiones sobre algunas causas del estado presente de la pintura en Francia.* Aunque poco severo, aquel texto sentaba un peligroso precedente, y no tardó en recibir respuesta; Charles Coypel, recien nombrado primer pintor del rey y director de la Academia, pronunció ante ella un discurso contra la crítica, alegando el daño que sus opiniones temerarias causarían a la reputación y a la clientela de los artistas. «Es triste –decía Coypel– abrumar a gente honrada que no ha trabajado sino con la esperanza de agradarnos y a quienes una mala acogida ya ha mortificado bastante». La Academia llegó a apelar a la autoridad del gobierno para que prohibiera la publicación de críticas; el ministro Lenormant de Tournehem invitó a los artistas a ignorar a los impertinentes y sugirió que se estableciera un jurado para seleccionar las obras dignas de exponerse en el Salón.

Coypel no velaba sólo por los intereses de los artistas; defendía un privilegio exclusivo de la Academia como institución. La Academia basaba sus

veredictos en ciertas reglas generales codificadas en los tratados: normas sobre el dibujo y la composición, la expresión y el color. Los juicios de los críticos intrusos, en cambio, expresaban un gusto personal, espontáneo y subjetivo, sometido a las vicisitudes del capricho y de la moda. La reacción del crítico ante la actualidad artística era peligrosa porque resultaba –como ha destacado Calvo Serraller– *improvisada, aleatoria, relativa.* En los *Salones* de Diderot nos sorprende siempre la libertad insolente del crítico, que no respeta ni siquiera a sus amigos: Chardin o Greuze pueden recibir de él una encendida alabanza y, al año siguiente, un vapuleo despiadado. En su *Salón de 1767,* Diderot advertía: «Si me sucede que me contradigo de un momento a otro, es que de un momento al otro he sido afectado diversamente, igualmente imparcial cuando alabo y cuando me desdigo de un elogio, cuando censuro y cuando me aparto de mi crítica».

Del gusto crítico al genio creador

La pretensión del crítico de actuar como juez independiente, combatida por el *establishment* académico, sería atacada también por una nueva generación de rebeldes a las academias. En la época de Diderot germinaban ya las ideas del romanticismo: la exaltación del arte como revelación del absoluto, la consagración del artista como una especie de profeta. La balanza entre los derechos del creador y los del espectador se inclinaría en adelante del lado del *genio,* dejando al *gusto* en una posición inferior. Así se planteaba al crítico un dilema: o ponerse al servicio del artista creador o bien convertirse él mismo en artista, respondiendo a su creación con otra creación.

La primera de estas soluciones sustituía la valoración crítica por la *interpretación psicológica e histórica* de la obra de arte. Por ejemplo, en sus *Fragmentos sobre la nueva literatura alemana* (1767) Herder sostenía que el crítico debía ser, no el señor del artista, sino su *servidor* y *amigo*; su tarea sería entender al autor desde dentro, compenetrándose con su espíritu. Esta comprensión, basada en la identificación o empatía *(Einfühlung)* excluía la crítica propiamente dicha. En vez de señalar los defectos de una obra de arte, había que aceptarla como resultado inevitable de un temperamento y una circunstancia histórica. *Tout comprendre, c'est tout pardonner.*

La segunda salida era el reverso de la primera. El mismo Herder sostenía que la comprensión de una obra sólo sería posible si el lector-intérprete compartía en alguna medida las dotes geniales del autor. El romanticismo alemán inventó la idea de la crítica como *creación.* El poeta Novalis afirmaba en uno de sus fragmentos: «Quien no puede hacer poemas sólo juzgará negativamente. A la auténtica crítica le pertenece la facultad de producir el producto mismo criticado. El mero gusto juzga

sólo negativamente». Hasta el más notable de los críticos románticos, Friedrich Schlegel, incurría en declaraciones por el estilo, cuando decía por ejemplo que «la poesía sólo puede ser objeto de crítica para la propia poesía» y que sólo puede admitirse «un juicio artístico que en sí mismo sea a la vez una obra de arte». Pero Schlegel no fue consecuente con tales afirmaciones y cultivó la crítica en sentido estricto, esto es, como discriminación de lo bueno, lo mediocre y lo malo sobre la base del gusto. Lo mismo podría decirse, en el campo de la crítica de arte, de Baudelaire. Aunque en su *Salón de 1846* afirmaba que «la mejor crítica es la que es amena y poética y la mejor reseña de un cuadro podría ser un soneto o una elegía», enseguida matiza: «Pero ese género de crítica está destinado a los libros de poesía y a los lectores poéticos». Baudelaire no llegó a sustituir la crítica como juicio por la crítica *creativa*; este paso estaba reservado a los Walter Pater y Oscar Wilde.

En todo caso, a partir del romanticismo, el devenir de la crítica quedaría marcado por la sumisión del *gusto* al *genio*; se suponía que la función del crítico era descubrir y promover al artista original, convertirse en su agente y su compañero de viaje. Esto fueron Baudelaire para Delacroix, Ruskin para los prerrafaelitas, Zola para Manet y los impresionistas, Félix Fénéon para los neoimpresionistas, Roger Fry para el postimpresionismo, Apollinaire para Picasso y los cubistas, y así sucesivamente. Y no obstante, ninguno de aquellos críticos aceptó ser comparsa de todo candidato a genio, ni propagandista de cualquier novedad. Baudelaire guardó a Delacroix una fidelidad excepcional, pero mantuvo hacia los demás pintores contemporáneos una actitud más propiamente crítica y resistió a la marea creciente del realismo aun sabiendo que era una batalla perdida de antemano. Zola defendería a Manet y los impresionistas sin dejar de señalar lo que consideraba sus limitaciones y fracasos. Lo mismo puede decirse de los demás; se reservaron el derecho a juzgar, porque creían todavía en la existencia de diferencias de calidad y en el deber de valorarlas.

El último de estos críticos partisanos y a la vez comprometidos con la autonomía del juicio estético fue, ya mediado el siglo XX, el norteamericano Clement Greenberg. Valedor de los expresionistas abstractos, de Pollock, De Kooning, Kline y tantos otros, Greenberg se negó a conceder carta blanca a sus defendidos. Nunca dejó de insistir en que la primera preocupación del crítico debía ser la decisión sobre la calidad de cada obra de arte, basada en el ejercicio del propio gusto.

Indiferencia estética

A finales de la década de 1950, cuando Greenberg se convertía en uno de los árbitros supremos en el mundo del arte norteamericano, su prácti-

ca y su teoría de la crítica comenzaban a ser impugnadas como arrogantes y dogmáticas. Una nueva generación de artistas se rebelaba a la vez contra el expresionismo abstracto y contra la idea de la modernidad representada por Greenberg. Esta generación, que encabezaron Jasper Johns y Robert Rauschenberg, seguidos luego por Warhol y el *Pop,* adoptaría como mentor a Marcel Duchamp: ante todo en su polémica contra el imperio del gusto. Duchamp solía decir que su elección de los *ready-mades* había estado presidida por una completa *indiferencia estética*: ausencia total de buen gusto o mal gusto. ¿No resuena en esta declaración el sometimiento romántico del gusto crítico al genio creador? El profeta del evangelio duchampiano en Norteamérica, el músico John Cage, exponía esa actitud de indiferencia estética en una larga y divertida entrevista con Richard Kostelanetz:

«**Kostelanetz:** *¿Son unas piezas mejores que otras?*

Cage: ¿Por qué pierde su tiempo y el mío intentando hacer juicios de valor? ¿No ve usted que cuando consigue un juicio de valor, no se queda más que con eso? Son destructivos para nuestros propios intereses, que son la curiosidad y la conciencia. [...] Perdemos tiempo centrándonos en esas cuestiones de valor y de crítica y además, y haciendo afirmaciones negativas. Debemos utilizar positivamente nuestro tiempo. [...]

K.: *Si uno no puede decir que una pieza teatral sea buena o mala, entonces no hay ninguna base para la crítica.*

C.: Bueno, la mejor crítica será el hacer tu propio trabajo. En lugar de dedicar tiempo a atacar lo que ha hecho otro, lo que uno debe hacer, si se siente crítico, es contestar con una obra propia.

K.: *Digamos que yo soy un crítico, y únicamente asisto a un happening y decido que simplemente no me gusta.*

C.: Bueno, utiliza ese hecho para hacer algo propio.

K.: *Según la nueva moral, entonces, la crítica debe transformarse en creación.*

C.: Antes teníamos barreras entre las artes, y podías decir [...] que la mejor crítica de un poema era un poema. Ahora tenemos una tan maravillosa destrucción de barreras que su crítica de un happening podría ser una pieza musical o un experimento científico, o un viaje a Japón o también un viaje a un supermercado local. [...] Yo cada vez dudo más de la función profesional del crítico. No me parece que lo que tienen que decir sea interesante. Lo que ellos hacen no parece cambiar lo que yo tengo. Lo que cambia lo que yo hago es lo que yo hago. Lo que hacen los artistas cambia lo que yo hago. No sé de ningún caso en que lo que haya hecho un crítico haya cambiado lo que yo hago».

La negativa de Cage a juzgar, que a veces se ha vinculado al pensamiento oriental, tiene más que ver con las premisas románticas citadas. Esta actitud fue adoptada también por los artistas de orientación *concep-*

tual que, desde Robert Morris a Joseph Kosuth, rechazaron la valoración estética y la preocupación por la calidad como hábitos de una concepción formalista del arte. Más recientemente, el fotógrafo y artista conceptual Victor Burgin renovaba el ataque: «No hay razón alguna –decía– para que los críticos sigan quejándose de que 'no tenemos el arte que necesitamos'. Hoy día, cualquier crítico que profiera esta queja debería ponerse a ello o callarse; ninguna habilidad técnica especial es necesaria para hacer arte hoy».

Autocrítica

No resulta extraño que tantos artistas despojaran al crítico del derecho a un juicio negativo que podría perjudicarles. Lo curioso es que los mismos críticos hayan llegado a asumir tales tesis. Una de las primeras y más claras manifestaciones de este complejo se encuentra en una conferencia pronunciada en 1960 por el crítico Leo Steinberg: *El arte contemporáneo y los apuros de su público (Contemporary art and the plight of its public).* Allí plantea Steinberg el viejo problema de la resistencia del público al arte de vanguardia, pero desde un punto de vista nuevo. A través de algunos ejemplos significativos (las opiniones de Signac sobre Matisse y de Matisse sobre Picasso), muestra cómo los artistas modernos avanzados se comportaron como reaccionarios al juzgar a sus sucesores. No son sólo algunos estúpidos filisteos quienes se oponen a la novedad en arte: «cualquiera de nosotros se vuelve académico respecto a lo que rechaza, y en la medida en que lo rechaza». Nadie está libre de culpa, y el crítico debe hacer autocrítica. Steinberg emprende entonces un examen de conciencia: analiza sus sensaciones de disgusto e irritación ante las obras de Jasper Johns y descubre en sí mismo «todos los síntomas clásicos de una reacción filistea ante el arte moderno». Con decidido propósito de enmienda, Steinberg adopta una nueva actitud positiva: admite ignorar si la obra de Jasper Johns es arte, si es grande o buena, pero renuncia a juzgarla y la asume sin más: «El valor que atribuiré a esta pintura atestigua mi coraje personal. Aquí puedo descubrir si estoy preparado para soportar la colisión con una experiencia novedosa». En realidad, el supuesto coraje encubre un impecable conformismo: el crítico acepta la obra de Jasper Johns, aunque no le guste, porque supone que el joven genio terminará por imponerse.

En otros textos ha elaborado Steinberg su propuesta de una nueva crítica. Al afrontar las novedades artísticas, el crítico debe renunciar a su propio gusto, que se ha formado sobre el arte del pasado y no es válido para los objetos que rompen con él. El crítico debe suspender el juicio y procurar comprender los objetivos, las intenciones de la obra, con actitud

empática *(sympathetic)*. A propósito de la obra tardía de Picasso observa Steinberg: «La cuestión no es si es buena o mala, [...] sino si funciona. Y esta cuestión [...] sólo puede responderse si uno sabe lo que la imagen se propone». El crítico juzgará cada obra según sus intenciones inmanentes, valorando sólo si esas intenciones llegan a realizarse. Ahora bien: al juzgar así no se valora la obra misma sino la capacidad del artista; aun suponiendo que el último Picasso hubiera logrado lo que se proponía, el crítico todavía tendría que preguntarse si ese propósito merecía la pena. Y en el fondo, ¿importan mucho las intenciones del artista si sus resultados no nos satisfacen?

El crítico escarmentado

Han pasado más de tres décadas y entre tando se ha proclamado el final del ciclo de las vanguardias, pero, por una extraña inercia, la actitud de Steinberg persiste aún en la crítica de arte y explica su indulgencia universal. El crítico actual no es vanguardista; es un crítico escarmentado por un siglo de vanguardias. No se adhiere a la novedad por un sentimiento espontáneo, sino porque ha comprobado que la mayoría de las novedades, por absurdas o triviales que parezcan, terminan por consagrarse. ¿Por qué oponerse a la marcha de la Historia? No es la audacia temeraria lo que determina hoy la adhesión a una novedad, a cualquier novedad, sino el miedo a comportarse como un reaccionario.

Pero de este modo el crítico olvida aquello que justifica su trabajo. La crítica no existe, como se ha creído tantas veces, para promover al artista, sino para guiar al público, para orientar su mirada. El crítico está comprometido a juzgar sobre la calidad, no para que el espectador acate sin más el veredicto, sino para inducirle a juzgar por sí mismo. Como ha advertido Francisco Calvo Serraller: «Una buena crítica de arte es la que suscita e incita la capacidad crítica del lector, tanto en relación con la obra de arte juzgada, como, por supuesto, en relación con la manera de juzgarla del crítico». El crítico cauteloso, al reprimir o disimular sus gustos, abandona a los espectadores, y es natural que ellos, a su vez, terminen por abandonarle.

Al principio de su *Comedia*, Dante describe la suerte de los ángeles que no secundaron la rebelión de Luzbel pero tampoco fueron fieles a Dios; ellos, como todas las almas tibias, están condenados para siempre, no al Infierno, sino a la *antesala* del Infierno. Este es también el lugar de la crítica complaciente: el aburrimiento de un eterno vestíbulo.

Guillermo Solana

Un cuento chino

La crítica de arte en los medios de comunicación

Oh cuerpo mío, conviérteme en un hombre que siempre se haga preguntas (Frantz Fanon)

De pequeña, los domingos, quería ir al museo. Se podía escoger entre remar en el lago del Bois de Boulogne o ir a ver alguna de las exposiciones que ofrecía la ciudad. Yo siempre quería volver al Jeu de Paume. Los impresionistas solamente podían verse allí o reproducidos en alguna colección de libros de arte. En ocasiones, conmemorando algo muy especial, también era posible contemplarlos en sellos o *affiches.* Nunca en camisetas, cazadoras, *foulards* o tazas, y menos aún en tiendas instaladas a diez metros de la obra original. La cita con Van Gogh no venía dada.

El Palacio de Velázquez de Madrid tiene un encanto paralelo al de aquel Jeu de Paume. En ambos casos se atraviesa un parque antes de acceder al recinto, la exposición depende en buena medida de la luz del propio parque, el lugar es una perfecta capilla. La última vez que lo visité, me lo pasé bien. Parecía un domingo a la salida de misa. La exposición cumplía su papel de ritual. El montaje se podía observar únicamente desde un balcón o desde un par de ventanas a las cuales se accedía por un estrecho pasillo. Las esculturas, unos hombres chinos del mismo color que el mármol del suelo, estaban distribuidas en forma de tertulia callejera. No se podía acceder a ellas. Todo ocurría en silencio y como en el interior de una cartuja.

Ese mediodía la televisión cubrió la exposición, mientras yo preparaba una tortilla. Por primera vez comprendí por qué se dice «cubrir» un evento. Otro sinónimo podría ser tapar o enterrar. El presentador aparecía con el brazo alrededor de los hombros de una de las esculturas comentando, entre grandes carcajadas, que no sabía si era arte o no, pero que indudablemente «el chino éste es simpático; él y todos sus parientes» *(zoom back* abrupto: aparece el grupo escultórico). La presentadora, en el estudio, retoma la palabra: «Pues no sé, no sé si será arte, pero nuestro siguiente reportero se ha desplazado a la feria de los comics».

In situ, la finalidad no eran los objetos –las esculturas–, sino la propia experiencia de mirarlos. La información se dio exactamente al revés. Me pregunté si hubiese sido posible de otra manera. ¿Se puede transmitir de alguna forma una información visual, de algo visual, cuya visualidad no es su esencia?

En 1973 había un grupo de unos cinco catalanes afincados en Nueva York. Propuse presentar su trabajo a un programa de TVE-Cataluña, llamado *Tot Art.* Lo haría en 16 mm, lo montaría en casa y ya en España pondrían el sonido, enviado en cintas. Me reuní con cada artista. Decidimos que filmaríamos algo especial para el medio y que cada uno decidiría cómo desarrollar su propio segmento. Enviaríamos el espíritu de cada uno.

Tres años después pude recuperar de los archivos de TVE la película, toda troceada. Habían hecho un *collage* de algunas de las imágenes enviadas, algunas que encontraron en catálogos, y le habían añadido una voz en *off* explicando en qué consistía la obra de cada uno. Ellos –los artistas– habían desaparecido. Los habían «cubierto». Al separar al trabajador de su producto, se perdió toda comunicación personal directa.

En la nueva versión, desaparecían el proceso creativo, el ritmo vital y el entorno acústico de cada artista. Su mundo. Se nos señaló que lo que habíamos enviado no se entendía. En cambio, el sentido del por qué había un espacio blanco pintado al lado del amarillo, por qué la escultura era de mármol y por qué se oía un fondo de música clásica sobre imágenes de obras recientes, sí era comprensible. Todos los segmentos estaban acompañados por una voz pontificante. Al parecer, eso también tenía sentido.

De todas formas ¿es posible reproducir, a través de los medios de comunicación, fuerzas subterráneas, situaciones que sólo se comprenden a través de cierta observación, reflexión, meditación y ejercicio intelectual privado? ¿No requiere cada persona sus propias condiciones para hacer funcionar sus sentidos? ¿No es preciso estar ante la obra para que pueda producirse un diálogo con ella?

Dice John Berger que cuando la intensidad de la mirada alcanza un cierto grado, se llega a estar seguro de que una energía igualmente intensa viene del otro lado y que sostener el diálogo entre estas dos energías requiere fe. Exactamente esto me sucedía con los impresionistas.

La queja contra la difusión en masa del arte –señala Edgar Wind–, no consiste en que se sirve a demasiada gente, sino en que se sirve mal. No se entra en el ámbito del arte más que con tiempo. Tiempo y silencio. Los medios de comunicación no tienen ni lo uno ni lo otro; ni lo quieren. Es contrario a su filosofía. La crítica del periódico de hoy se ha de leer hoy, para dejar sitio a la de mañana. A la *compra* del periódico de mañana. La televisión ha de ser el primer medio en dar la noticia. A cualquier precio, incluido el de no escribir algo ni medianamente informativo. Al fin y al cabo, las consecuencias las pagan los espectadores.

Tales consecuencias son, entre otras, encontrarse las puertas del arte cerradas para siempre, o poder ejercitar la función de ver, pero no la de

contemplar y menos aún la de meditar. Sin embargo, son estas dos últimas las que nos adentran en el terreno del arte. La crítica, el pensamiento y el análisis riguroso, son una práctica que hace más receptivo y contribuye a aumentar el placer de la contemplación.

Los artistas del pasado sabían para quién trabajaban. Su pequeña audiencia estaba bien delimitada y compartían con ella unas mismas claves. Cuando se referían a ciertos mitos o a ciertos pasajes históricos, daban por supuesto que su público sabría interpretarlos. La democratización del arte, en el siglo pasado, requirió una función hasta entonces innecesaria: la del intérprete entre el artista y su nuevo y desconocido público. Este crítico profesional se ha convertido, a su vez, en la pequeña audiencia conocida directamente por el artista.

Los demás, la mayoría, forman parte de los que raramente se «enfrentan» al arte. De los que perciben a través de otros. Reconocerán imágenes, sabrán quién las creó, hasta llegarán a ver el trabajo original, pero ya no se acercarán a ellas sin prejuicios. La información previa impedirá que se intuya el posible aura que pueda desprender una obra en un momento dado, para una persona dada.

Cuando los medios de comunicación contaban con la escritura, la información que llegaba al público era la explicación racionalizada que el profesional había construido a partir de sensaciones irracionales experimentadas ante la obra. Con la aparición del medio audiovisual, la información que nos llega es aparentemente más directa, pero también más ajena a la esencia artística, más anecdótica y más engañosa.

Para que el arte sea apreciado tiene que guardar algo de afinidad con lo sagrado. Simone Weil dice que la extrema atención es lo que constituye la facultad creativa y que toda atención extrema es religiosa. La cantidad de imágenes que los medios masivos originan, imposibilitan cualquier tipo de atención. La parte creativa, o sea activa, de mirar, queda totalmente suprimida, y las visiones que se suceden unas a otras acaban formando espectadores pasivos.

Hacer arte o contemplarlo son tareas igual de trabajosas. Sin embargo, la creencia de que todo el mundo está informado y puede opinar se ha extendido. Hasta entre los intelectuales. Un novelista incapaz de describir qué había en las paredes de la habitación de hotel que ocupó durante más de una semana, se permite opinar con absoluta convicción sobre pintura. Si las manifestaciones plásticas no asaltan los sentidos, no incitan la mente y no hablan al alma, no se es de su reino.

«*El silencio también es discurso*» (proverbio fulfulde). Y un gran comunicador. Sin embargo, está desterrado de los medios de comunicación: no se puede reproducir en la galaxia Gutenberg, y en la audiovisual se interpreta como fallo técnico («Corremos el peligro de que alguien estropee su televisor», nos dijeron en *Tot Art,* al comprobar que uno de los segmentos

enviados no tenía sonido). No obstante, el silencio es intrínseco a la contemplación de cualquier manifestación artística.

¿Existe alguna forma satisfactoria de hacer crítica de arte en los medios de comunicación? Digamos que la prensa y la radio pueden señalar un punto de partida reflexivo y la televisión puede mostrar su apariencia formal. Pero ¿pueden hacer sentir? Y es que los *mass-media* se fijan en la anécdota, no en la sustancia. La emoción y la magia faltan.

El arte en sí es la comunicación de alguna experiencia emocional e intelectual al mismo tiempo. En los textos o programas «serios», se incide únicamente en lo intelectual, para así no trivializar. En cambio, los medios audiovisuales, dominados por el miedo a aburrir, resaltan la parte emocional, que ellos entienden como agradable, haciendo así del arte, diseño o decoración.

Lucy Lippard, conocida crítica feminista norteamericana, fue tachada de poco profesional porque solamente aceptaba escribir sobre lo que le gustaba. Ella respondió que, por una parte, no veía por qué tenía que dar a conocer algo que no le gustaba, y que, por otra, estaba totalmente de acuerdo en que no la llamaran crítica, porque lo que ella se consideraba realmente era una entusiasta.

Sin entusiasmo, es prácticamente imposible hablar de arte. Sin embargo, la crítica en los medios de comunicación se lo ha impuesto como deber. Y lo que tendría que reducirse a una simple noticia –«tienen ustedes ocasión de ver esto o lo otro»– se convierte en pequeñas tesis dogmáticas –parece que el tono dogmático avala la «seriedad» del autor– que no sólo no aportan nada al arte, sino que lo hacen aparecer como algo lejano, difícil y aburrido.

La fórmula contraria, la de presentar el arte como algo irresistiblemente atractivo y entretenido, también lo perjudica, porque no puede competir con infinidad de novedades diseñadas para venderse a través de los medios de comunicación. La sociedad, ante la posibilidad de escoger entre reverencia y novedad, no suele tener dudas. Y como la novedad pasa incesantemente de moda, el infernal aparato del consumo, tiene más trabajo del que puede atender.

Las culturas que no dependen de los medios de comunicación son las que guardan el secreto de lo que es arte, de lo que es reverencia, de lo que es sagrado. Las otras, las culturas del consumo, quizá tendrían que dejar definitivamente de lado el arte, dejarlo en manos de unos pocos iniciados. Un proverbio haitiano dice que el perro tiene cuatro pies y sin embargo no decide andar por cuatro caminos. Así, el arte tendría que ocupar el mismo papel que ocupa el eje en la rueda: quedarse en el centro sin inmutarse, mientras todo gira a su alrededor.

Cada medio produce sus nuevos lenguajes, y los *mass-media* no son una excepción. ¿Por qué pues no decidimos de una vez por todas que el

único tipo de arte que podría discutirse, presentarse y entenderse en los medios de comunicación es el expresadamente surgido de y para ellos? El arte de protesta, generalmente quejoso de la desinformación producida por la información masiva, tenía, para ser efectivo, que operar dentro del propio sistema de los medios. También surgieron grupos de artistas que creyeron que la tecnología podría ser una gran ayuda para cambiar la sociedad.

Así, partiendo del hecho de que existen formas artísticas íntimamente unidas a la tecnología y otras que se combinan bien con ella, se trataría, por una parte, de encontrar el discurso adecuado para cada una de ellas y, por otra, de convencer a quien controla las redes de comunicación de que crear espacios para difundirlas no implica el temido descenso de audiencia. El papel de encontrar soluciones corresponde a los propios partícipes del mundo del arte (artistas, comisarios, marchantes y críticos) y no a los profesionales de los medios. Los críticos de arte tendrían que decidir si se quieren dedicar al arte minoritario o no. Y si deciden que no, buscar caminos adecuados.

Mientras no surja una generación de críticos especializada en trabajar para los medios masivos, tendremos que asistir al triste espectáculo de ver a periodistas ir aprendiendo esa profesión mientras se ocupan de cubrir la noticia de que se ha abierto un nuevo parque de atracciones, de que la policía ha cambiado de modelo de helicópteros, y de que «por fin se puede admirar» la obra de Rothko en nuestra ciudad. Estos expertos de turno intentan disimular los estrechos límites de sus conocimientos por medio de la repetición de alguna crítica que han pillado por ahí, o bien, como en el caso del Palacio de Velázquez, dando eso que llaman «marcha», para así convencer de que la propuesta es irresistible.

En cambio, si se discutiera el contenido de lo que hace el artista dentro de su propio contexto, el crítico podría ayudar a aclarar cómo, por qué y qué está diciendo el artista. La crítica que no ayuda a revelar el sentido de lo que el artista está creando, falta a su responsabilidad.

Los nuevos especialistas en arte tendrán que saber lo que saben los de ahora y, además, estar muy versados en las técnicas audiovisuales. Tendrán, también, que ser creativos porque a ellos les toca el papel de ir encontrando nuevas formas críticas. Si en el campo artístico la finalidad, como ya hemos apuntado, no es el objeto, sino la propia experiencia de creación, y si tenemos que encontrar lenguajes totalmente afines al arte y al medio por el que llega hasta nosotros, tenemos la posibilidad de hacer de la crítica una forma en sí artística. Quizás el futuro no sea fácil para estas generaciones, pero tienen la ventaja de poder pensar desde cero, de saber que juegan un papel definitivo en el ámbito artístico y de que se les presenta un reto fascinante. Si los artistas se enfrentan a los numerosos retos que representa la tercera ola de la civiliza-

ción, en la cual son fundamentales los nuevos medios de comunicación, lo mismo les ocurre a los críticos. Una forma inédita de traducir un nuevo lenguaje ha de ser hallada. Y alguna solución encontrarán, porque como dijo no recuerdo quién: los hombres se parecen más a su tiempo que a su padre.

Quizá Jorge Santayana sirva de aliento: «Lo difícil es lo que puede hacerse enseguida, lo imposible es lo que toma un poco más de tiempo». Jean-Jacques Rousseau, en cambio, puede desculpabilizar a todo aquel que no se vea capaz de emprender tal tarea: «Casi me atrevo a decir que el estado de reflexión es un estado contra natura y que el hombre que medita es un animal depravado».

No puede haber revolución más que allá donde haya conciencia. Ya desde ahora, las facultades de Bellas Artes tienen que empezar a concienciar a los estudiantes para que se preparen a defender el territorio al cual han decidido dedicar su vida ante una sociedad que, quizás inconscientemente, lo está enterrando. Al fin y al cabo se trata de guardar una cierta dignidad y eso, dijo Gandhi, requiere obedecer a una ley superior: a la potencia del espíritu.

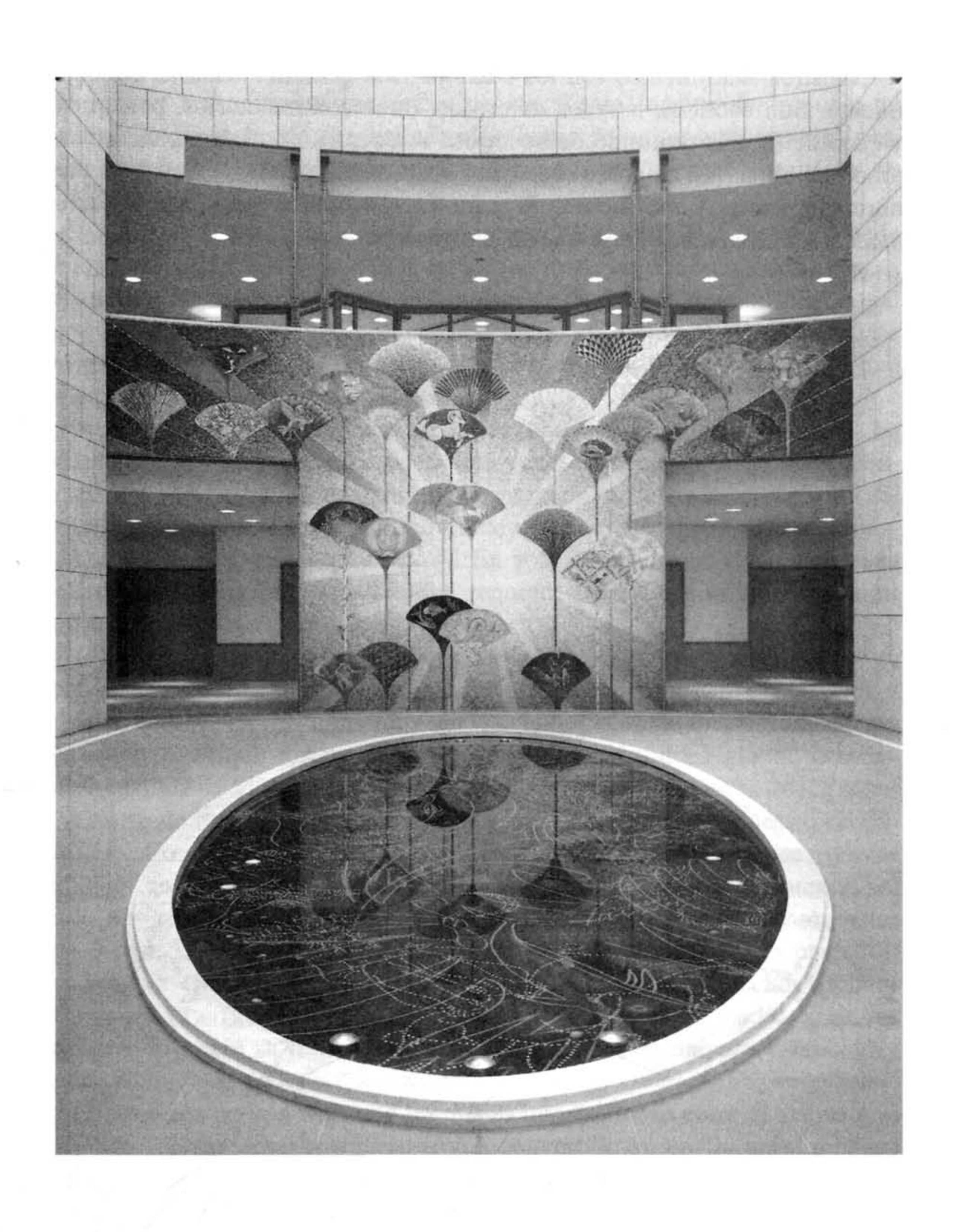
«Cuando los hombres hayan aprendido muchas cosas y crean ser muy eruditos, no serán más que ignorantes en su mayoría e inaguantables y falsos sabios en el comercio de la vida». ¿Cuándo se dio cuenta MacLuhan de que los medios, más que crear una aldea global, creaban «idiotas informados»? No: Platón.

El arte de hoy día es el que nos pertenece de verdad; es nuestro propio reflejo. Condenarlo es condenarnos. Rehusar las formas artísticas que se apoyan en la tecnología es hacerle un flaco favor. A fin de cuentas, el arte nos revela ideas y esencias espirituales, es decir cosas desprovistas de forma. Lo que importa de verdad en una obra de arte es la profundidad de la cual ha podido surgir. Y decir, como lo ha hecho Gregory Battcock, el crítico norteamericano conservador, que los medios masivos reducen el arte a su mínimo común denominador, es darse por vencido y pararse en el tiempo.

Los medios no son más que un nuevo intermediario entre el artista y el público. El que actualmente se hayan convertido en un fin en sí mismos es lo que tiene que rectificarse. David Hammons, escultor afroamericano, dice que los artistas tienen que crear sus propios conductos para mostrar lo que hacen, que no pueden esperar que la megaestructura los reconozca y que existen un billón (!) de maneras de funcionar fuera del gran aparato monopolizante. Y añade que se necesitan escritores que publiquen en el firmamento. Ésta es la predisposición necesaria para encontrar formas de propagar amplia y adecuadamente el espíritu del arte. Encontrar nuevas formas implica adentrarse en campos sin forma. El camino está por recorrer.

«Nuestros sentimientos son los caminos más genuinos hacia el conocimiento. Son caóticos, a veces dolorosos, otras contradictorios, pero provienen de lo más profundo de nosotros. Y tenemos que saber ponernos a tono con ellos. Así es como empiezan las nuevas visiones», dice la poeta norteamericana Audre Lorde. Si para Le Corbusier una casa era *une machine à vivre,* hagamos que el arte recupere su papel de *machine à sentir.*

Mireia Sentís



Horst Gäsker: ***Mosaico***

¿Crítica de pintura?

He aquí una buena ocasión para repensar las poco más de cien páginas del único libro escrito por el cineasta francés Robert Bresson. La célebre obra lleva por título *Notas sobre el cinematógrafo* y consiste en una colección de fragmentos o apuntes en los que el autor reflexiona sobre la naturaleza de su arte y sobre las condiciones de ejercicio del mismo. La idea básica de Bresson es que el cine tal y como se lo concibe habitualmente, el cine al que estamos acostumbrados, no es sino una suerte de teatro filmado. A su modo de ver, quienes se dedican a producir y a realizar películas no se han ocupado de conocer ni se han preocupado por comprender las características propias de este arte, y así sus exigencias y, sobre todo, sus inmensas posibilidades, sino que se han limitado a adoptar no sólo los medios, los recursos y buena parte del funcionamiento general del teatro (actores, decorados, efectos sonoros...), sino incluso –y ello se revela sin duda como el aspecto más embrutecedor del equívoco– las propias aspiraciones del arte dramático.

Desde esta perspectiva, Bresson pasa revista en su libro a los absurdos y a las disfunciones resultantes de esta errónea aproximación al arte de hacer películas, y nos llama así la atención acerca de un sinfín de conflictos tan reales y lamentables como habitualmente desapercibidos a causa de la costumbre, de la pereza y de la dejadez. A este «cine» concebido como teatro filmado, Bresson le opone el «cinematógrafo», el verdadero arte cinematográfico, plenamente consciente de sus medios y de sus posibilidades.

Pues bien, de entre los apuntes que podemos leer en el libro de Bresson, desearía destacar aquí uno en particular, que plantea una consideración muy interesante y que, a mi juicio por lo menos, puede dar lugar a alguna que otra reflexión incluso fuera del ámbito cinematográfico. Esa nota es la siguiente: «Toda una crítica que no hace distinción entre CINE y cinematógrafo. Que de vez en cuando abre un ojo ante la presencia y la interpretación inadecuada de los actores, y enseguida lo cierra. Obligada a que le guste *al por mayor* todo lo que se proyecta en las pantallas».

Podemos ver cómo, en este fragmento, Bresson va más allá de señalar los aspectos problemáticos o falaces de la forma más habitual de entender

el cine en la actualidad tanto por parte de los cineastas como por el público, para cuestionar con extrema lucidez el papel de la crítica frente a ello. Y es que si realizadores y público tienen sus razones al margen de la consideración teórica –o incluso práctica– de la naturaleza y las implicaciones del medio cinematográfico o del juicio cualitativo de la obra, ello no es así, por supuesto, en el caso de la crítica. En efecto, se supone que la crítica debe indagar y discernir, debe ser capaz de *reconocer* a fin de forjarse un criterio y, finalmente, de emitir un juicio sobre una obra. Bresson nos señala, en cambio, la que para él es una característica fundamental de la crítica de cine –esa crítica que él mismo califica, en otro lugar, de perezosa y retardataria, esa crítica que hace estragos a diestro y siniestro–, a saber, que no se plantea la duda respecto del medio, no se lo cuestiona, sino que enfoca su atención exclusivamente en la obra y, así, no logra ni siquiera advertir los compromisos fundamentales del propio arte, que se supone que no debería pasar por alto para tomar en consideración y para valorar aquella obra desde una perspectiva verdaderamente fructífera.

Pues bien, el objeto del presente escrito consiste en tratar de formular, aunque no sea más que muy sucintamente, una idea tan sencilla como la de que la crítica de pintura se encuentra –y además desde hace ya bastante tiempo– en una situación muy parecida a la de la crítica de cine tal y como hemos visto que la juzga Bresson, por lo menos por lo que se refiere a un asunto tan importante como el que está en la base del razonamiento del cineasta francés.

Por supuesto, si nos preguntamos si la crítica de pintura –en general, como institución (que lo es)– se plantea en la actualidad la cuestión del estatuto de este arte, lo primero que se nos objetará es por qué debería hacerlo, ya que, evidentemente, la pintura es un arte con una tradición larguísima, y aunque su crítica propiamente dicha –o por lo menos lo que actualmente entendemos como tal– sea una práctica relativamente reciente, lo cierto es que, por mucho que lo acerquemos, desde luego no podemos traer su origen más acá de los *comptes rendus* de los Salones decimonónicos. Sin embargo, no debería ser necesaria una larga argumentación para manifestar que esa es precisamente la cuestión aquí: la que atañe a la tradición de la pintura, y más específicamente a la evolución de las condiciones históricas y de sentido en las que dicho arte opera y tiene lugar en la actualidad.

Se trata, por supuesto, de la cuestión del «último cuadro», de si la pintura goza todavía de plenitud de sentido, o en todo caso de algún sentido verdadero y legítimo, como medio artístico –esto es, algún sentido que vaya más allá, por una parte, del mantenido artificialmente por el mercado del arte y, en el polo opuesto, del circunscrito al inviolable y libérrimo baluarte de la intimidad del propio artista, en cuyo seno nadie duda que reine la sinceridad y, en no pocas ocasiones, también el dolor–, o de si, en

cambio, de un tiempo a esta parte estamos viviendo el por lo demás completamente natural declive de una de las grandes formas del arte occidental, un declive tan traumático y conflictivo como real, inevitable y rotundo.

Así, no se trata aquí de discriminar o de juzgar la validez del impulso artístico más o menos «puro», en tanto que desligado de la forma artística que lo canaliza y lo concreta en la obra resultante –asunto, por otra parte, indefinido donde los haya–, sino de tratar de comprender con un mínimo de rigor cuál es el estatuto del «producto» de este impulso. Y con toda franqueza, no puedo negar que la figura del pintor ante un caballete o echando pintura a cubos sobre una tela, mientras en los cines se proyectan películas y en los ordenadores se inventan realidades –esto es, en un mundo poblado de infinidad de posibilidades que afectan de forma directa e insoslayable a los propios principios fundamentales del arte de la pintura–, me parece perfectamente asimilable a la de un iluminador de manuscritos enclavado en pleno siglo XII: lo que está en juego no es ni su sinceridad, ni su inteligencia, ni su talento, ni el reconocimiento económico de su obra o de su trabajo, sino simple y llanamente la vigencia y el sentido de su arte en un determinado momento, bajo unas circunstancias concretas, en definitiva, frente al mundo y a la historia.

Ahora bien, lo cierto es que no me parece ni siquiera preciso estar totalmente de acuerdo con esta opinión o diagnóstico, sino que creo que basta con aceptar que algo de esto hay –y así que, en todo caso, no es ésta una cuestión sencillamente obviable–, para considerar que merece ser tenida en cuenta por quien pretenda dedicarse a algo que, en principio, nadie está obligado a hacer, como es ir más allá de disfrutar o rechazar obras de arte –o en general fenómenos artísticos– en privado o en *petit comité*, para pasar a juzgarlas y a dictamintar sobre ellas en público, voceando a los cuatro vientos unos juicios de gusto que, si bien sabemos que poseen como característica intrínseca esa aspiración universal, no es desde luego evidente que ésta deba ser efectivamente materializada en la realidad.

Sin embargo, entre *vernissage* y *vernissage*, en el ajetreo del día a día, la crítica de pintura, por lo general, parece haber arrinconado y obviado esta cuestión, acaso tomándola como un pintoresquismo «tarabukiniano», y considerándola como un historicismo más en el acervo de una posmodernidad muy socorrida para este tipo de jugadas. Pero el peso de la cotidianidad y el de una vaga aura de prestigio (que por cierto un estudio un poco sensato de la historia de la crítica artística del último siglo contribuye en buena medida a desvanecer) no deberían impedir que nos formulásemos y, sobre todo, que tuviésemos más presentes algunas consideraciones tan elementales como básicas; en definitiva, que pensásemos un poco con nuestra propia cabeza.

Con toda probabilidad semejante ejercicio nos acercaría más a la realidad y nos resultaría infinitamente más útil para enfrentarnos a la situa-

ción actual de la pintura que la azarosa guía de una crítica como la descrita por Bresson: una crítica pasiva y perezosa, que sólo de vez en cuando se fija en tal o cual «imperfección» de tal o cual obra o se digna dudar con displicencia acerca del rumbo de tal o cual «trayectoria artística», mientras ella misma se resiste a –o, mejor dicho, es incapaz de– plantearse con seriedad la pregunta por la naturaleza y, en este caso, principalmente por el sentido de un arte, como si esta no fuese una cuestión relevante a la hora de valorar una obra concreta.

Ponerse en manos de esta crítica que se aproxima a la pintura *como si tal cosa,* de estos «profesores jurados de estética» (como los llamaba Baudelaire) que con su casuística todavía están pagando el altísimo precio de su vinculación al mercado del arte –o lo que es lo mismo, de su origen *amateur* y *dilettante*–, y a los que no se retira la confianza ni siquiera después de unas meteduras de pata que claman al cielo, y que en el ámbito científico o legal bastarían para arruinar para siempre el prestigio y la credibilidad de cualquiera, encomendarse a esta crítica, decía, se me antoja una actitud de una docilidad no sólo incomprensible, sino sobre todo de lo más inoportuna, aunque sólo sea porque, lo confieso, personalmente me caben pocas dudas acerca de que, en la actualidad, algunas de las ocasiones más propicias para que cada uno haga el esfuerzo de preguntarse qué cosa es realmente el arte, son las proporcionadas precisamente por esas meteduras de pata de la crítica, por esas ridículas pifias que de vez en cuando llegan a aparecer en los periódicos y que, acostumbrados como estamos a ellas, en lugar de movernos a la reflexión, apenas llegan a hacernos enarcar las cejas mientras pronunciamos algún que otro comentario jocoso y pasamos indolentemente la página.

Así pues, no dejemos que nos pase desapercibida la pista que Bresson nos ofrece, y preguntémonos qué crédito merece una crítica obligada por su indolencia a aceptar *al por mayo*r todo lo que le echen, a dar palos de ciego entre los productos de un arte –o *presuntos* productos, porque a veces resultan no serlo–, tan sólo porque no se cuestiona la naturaleza de ese arte, sin siquiera preocuparse del daño o de los perjuicios que su inconsciencia puede ocasionar. Neguémosle nuestra confianza a una mirada empeñada en corretear tras las obras, en rastrearlas como si fuesen trufas sin parar a preguntarse qué es lo que está buscando. Neguémosle de una vez por todas la confianza a una mirada que, enfrentada al test de Rorschach, se dispondría a pontificar sobre las virtudes o los defectos del estilo de esa época de Rorschach, en lugar de aprovechar la ocasión para conocerse un poco a sí misma.

Daniel Aragó Strasser

La creación artística como crítica de arte

La dimensión artística de la crítica de arte ha sido propugnada muchas veces como el factor que haría alcanzar a ésta su grado más elevado de eficacia. Tal ingrediente artístico sería siempre subsidiario, determinado por una obra previa. «Una creación dentro de otra», como escribió Oscar Wilde en un libro titulado significativamente *El crítico como artista*. El comentario que realiza Baudelaire en un pórtico de sus *Salones* parece ir aún más lejos: «La mejor reseña de un cuadro podría ser un soneto o una elegía». Aunque esta frase alude a su peculiar concepción de la interdependencia de las artes, en el marco de una teoría general de «correspondencias», presagia también una posibilidad distinta de la que hasta ahora veníamos enunciando: la de una obra de arte nacida ella misma como crítica o comentario de lo artístico. Este es el camino emprendido por la vanguardia ya desde las primeras décadas del siglo XX, desde Dadá y Marcel Duchamp, que culminará en el arte «postmodernista» pasando por la constelación de opciones planteada por el arte conceptual. Fueron en su inicio obras de arte dirigidas a criticar la categoría de lo artístico, luego a criticar la obra de arte mercantilizada y objetual y, casi siempre, a criticar la institución artística, sus valores y su dispositivo de presentación y valoración. Dadá, el arte conceptual, cierto arte postmoderno, han partido siempre de la obra de arte existente, frente a la cual propusieron a su vez obras que suponían su revisión o su alternativa. En el arte más reciente esto es especialmente visible, ya que ese impulso de escrutinio y reevaluación está en la misma base de la existencia de un arte fuertemente autorreflexivo, como es el postmoderno. La crítica del museo, del «canon» patriarcal y eurocéntrico, de la representación como instrumento ideológico, son temas comunes en el pensamiento contemporáneo, pero han sido originados en muchos casos por la práctica artística.

El objetivo de este artículo es realizar un repaso de artistas y obras que en la España actual constituyen ejemplos de esa actitud crítica. Hay que subrayar que ésta no suele ejercerse sobre obras de arte, sino sobre el entramado de condiciones estructurales (materiales e ideológicas) que determinan la función y la recepción de tales obras. Son críticas, en defi-

nitiva, a lo que conocemos por «institución artística». La selección y su orden no responden a criterios de valoración: damos fe de lo existente. En este caso parece imprescindible, ya que este tipo de obras circula por ámbitos característicamente restringidos, y su acceso público muchas veces no es fácil. Esa restricción de la audiencia es, como veremos, constitutiva de su estrategia artística.

José Antonio Sarmiento (Las Palmas, 1952) ha desarrollado dentro de estos ámbitos una obra de raíz conceptual, en ocasiones con deudas evidentes. «ARgenT» (1979) consistió en el reparto de octavillas y la colocación de pegatinas con esta palabra en diversos espacios artísticos parisinos, haciendo visible –y legible– la inserción de lo artístico en lo económico. Igual intención tenía «Título y Precio: 1.000 pesetas» (1985), un múltiple consistente en 200 billetes de esa cantidad tratados como obra de arte (enmarcados, firmados, etc.). En pleno arranque del mercado artístico en nuestro país, la pieza subrayaba el hecho de que la obra de arte es, cada vez más, una mera fiducia, un título dinerario (por más que esté tan pintado o esculpido). Al año siguiente realizó una tirada de 40 ejemplares de un libro titulado *Prét à porter.* En él se reproducían las declaraciones de un conocido galerista madrileño sobre su criterio a la hora de seleccionar a un artista. Después aparecían varias páginas de una revista femenina cuyas modelos posaban en las salas de su galería, ante grandes lienzos de Alexanco. El pie de la página decía: «Años de investigación y trabajo se reflejan en la pintura de Alexanco, al igual que en nuestra moda, que paso a paso consigue ser consecuente, acorde con la cultura y el arte». En realidad, en la revista original se hacía explícita la vinculación a «la moda» del repentino auge de la pintura española. Lo que añadía Sarmiento era un condicionamiento en la lectura que nos obligaba a «atender» y que además situaba las declaraciones de Fernando Vijande dentro de una estrategia –aceptable y evidente para todos en el caso de la ropa– de *marketing* comercial. Esta es la intención que suelen tener las obras de Sarmiento: conectar informaciones distantes, dar medios al espectador para que se forme un pensamiento crítico.

A partir de esta fecha, Sarmiento pasará de una crítica poética y genérica, a utilizar nombres propios y aludir a situaciones determinadas. También comenzará a extraer su material básico de los medios de comunicación (como es típico en Giro, del que luego hablaremos). Como decíamos al principio, pocas veces se critican aquí obras, como si éstas quedaran fuera de discusión. Es la esfera de su representación pública, de su deliberada presentación como entes asépticos de todo condicionamiento ajeno al arte, lo que resulta objeto de comentario. Un envío de 1993 reproduce la publicidad de la exposición «El Sueño Imperativo», que fuera patrocinado por la Cooperativa PSV tres años antes, junto con unas declaraciones coetáneas en las que su gerente exponía su interés en

el «arte social». La difusión de esta información, en medio del escándalo por la quiebra de la cooperativa de viviendas, y sin un solo comentario valorativo, es un buen ejemplo de la estrategia de actuación de Sarmiento. En 1992 enviaba una tarjeta en la que reclamaba a Rogelio López Cuenca (con destino a una revista universitaria) la cantidad que le había pagado la Expo 92 por una obra posteriormente desestimada. Ese mismo año, tras una cierta polémica sobre el arte social, ponía en circulación el texto: «Juan Manuel Bonet apuñalado por Francesc Torres en el barrio de La Celsa». Dejando los chistes de lado, el trabajo de Sarmiento tiene como propósito, a nuestro juicio, revelar maliciosamente relaciones –personales, institucionales, ideológicas– que solemos pasar por alto. En todo caso, Sarmiento las presenta, dejando que sea el espectador quien las formule, y en ningún caso extrae de ello conclusiones.

En 1989 colocó en la fachada de 49 galerías de arte madrileñas el rótulo «Esto no es una Galería de Arte», acción documentada puntualmente en un envío postal concebido como una «Exposición por Correo». El sistema de galerías como paradigma de un determinado tipo de relación de la obra con el público ha sido objeto recurrente, en estos años, de diversas iniciativas artísticas. Como tales hemos de entender la inauguración perpetrada por el colectivo Estrujenbank (integrado por los pintores Patricia Gadea y Juan Ugalde, y el poeta Dionisio Cañas) de una galería de arte en un paso subterráneo de la capital. En la denominada Galería Mary Boone se expusieron durante varios días obras de Estrujenbank, junto a las de pintores amigos y otros genuinamente callejeros. En 1991 otro colectivo, Preiswert Arbeitskolleguen, hacía lo propio en un andén de metro. La adquisición de las obras (dos vallas publicitarias) se efectuaba mediante una fotografía de polaroid de la transacción. Se evitaba así el engorroso traslado y se dejaba constancia del «Prestigio Adquirido», componente esencial de la compra de arte. La alternativa silvestre o la crítica irónica se transforman en una narración sin moraleja en la obra de Muntadas *Exposición* (Fernando Vijande, 1985) y *Situación* (C.A.R.S., 1988). Se trataba en ambos casos de «exponer» el lugar, el protocolo expositivo en lo que tiene de condicionante sobre las obras que allí se confirman como «artísticas». El dispositivo ha sido también, y a la inversa, explotado por Agustín Parejo School para dar carta de naturaleza a una creación apócrifa: el artista caribeño Lenin Cumbe.

La actividad artística de José María Giro (Arahal, Sevilla, 1945) que aquí nos interesa –y que tiene mucho en común con la de Sarmiento– se inicia en 1989, tras un período de pintor abstracto y una incursión en el conceptual. Este último le acercó al manejo de libros y textos como elemento formal y como tema de sus obras posteriores. Este es, genéricamente, la mediación entre obra y público, un abanico de posibilidades cada día más abierto. *Velázquez* (1989) era un comentario textual y visual del tras-

lado de los cuadros del sevillano a Nueva York, que se proponía como metáfora de la desvalorización cultural y sacralización económica del arte, tan visible aquellos años. Se critica la tendencia a convertir el arte en espectáculo, pero de forma más secreta, la necesidad del arte español de homologación exterior, para convertirse en «arte español internacional». Dos elementos del catálogo prefiguran lo que serán luego recursos y planteamientos reiterados. Uno es un libro titulado *Estrategia y simulacro en el Arte Español,* cuyo autor es José María Giro, editado por Alianza. Portada absolutamente verosímil (en título, en maquetación) pero falsa. El otro elemento es un listado doble: el de retratos velazqueños y el de personalidades (artistas y críticos) que asistieron a la inauguración neoyorquina. Las obras de Giro se caracterizarán en adelante por la constante usurpación de códigos visuales, pertenecientes al ámbito de las instituciones culturales, los negocios y el *marketing.* De estos códigos toma su autoridad mediática, o le sirven para objetivar visualmente sus opiniones. Los citados listados apuntan a una reflexión que pondría por escrito años después: la indefinición de la identidad del artista, angustiado al presentir la muerte del arte (una ambigüedad básicamente escindida entre artista y crítico, concretamente). Así, en la obra de Giro artistas, críticos, mecenas, comisarios, etc., aparecen confundidos en muchas ocasiones –parecen intercambiables–. En febrero de 1993 enviaba por correo un *Boletín de Evaluación Curso 1992-93.* Bajo el epígrafe de «Artistas» se confundían todos los tipos mencionados. Las asignaturas iban desde Formación de la Estética Nacional a Técnicas de Apropiación, pasando por Marketing Promocional. Las calificaciones parecían estar otorgadas aleatoriamente y sólo la Ética quedaba pendiente de evaluación. Otra versión de esta crítica de la crítica es el texto aparecido en el boletín *El Muerto Vivo* (1995): «Cómo escribí algunas de mis críticas». El método es semejante al declarado por Raymond Roussel, en su texto homónimo. Asociaciones verbales, rupturas de palabras, método paranoico-crítico si se quiere, pero de resultados perfectamente verosímiles. Giro, pues, señala la superficialidad de la crítica (¿toda?), la arbitrariedad del trabajo de artistas y críticos (¿todos?), afirmaciones poco matizadas que sería necesario argumentar un poco. En este sentido nos parece más acertada, en su intención de mostrar los tópicos con que suele caracterizar la creación artística en los medios de comunicación, una obra como *Pasajes* (1992), que el artista subtitula –o califica de– poesía experimental. Es un breve diccionario confeccionado por comentarios de prensa sobre artistas españoles. Pero las entradas no son nombres, sino la inicial del apellido. «Definiciones» en las que unas veces prima lo estilístico, en otras lo temático, en otras lo geográfico y que, evidentemente, simplifican el carácter del creador hasta convertirlo en un cliché.

Desde 1992 y hasta hoy Giro ha realizado más de una docena de envíos, con los formatos y composiciones más variados. En aquel año con-

figuró un logo empresarial, que se identifica con «El Muerto Vivo». Está compuesto por el icono estándar de «obrero» y transporta el viejo logo del C.A.R.S. diseñado por Chillida. Pseudónimo visual unas veces y mero elemento gráfico otras, ese «muerto vivo» es la imagen que Giro concibe para el artista contemporáneo consciente y responsable de su situación –definida a su juicio por la inminente muerte del arte y la necesidad de seguir interrogándose sobre su esencia–. Giro tiene una gran capacidad de reacción ante sucesos relacionados con el mundo del arte, y durante estos años sus envíos han venido pautando la actualidad. La perfección de sus «falsificaciones» (de invitaciones, programas y logotipos) «reexpropia» de la publicidad y el diseño gráfico recursos que éstos tomaron del arte. El carácter empresarial que Giro atribuye al trabajo del artista y que él utiliza palmariamente, se describía de forma eficaz y esquemática en *Heidegger y Asociados en España,* como las líneas compositivas de un paisaje invernal titulado *Arte Austero,* y que estructuraban un comportamiento rigurosamente meditado y mercantil. Cerca de Giro pues podríamos colocar la creación de Elena G. Oliveros, que en 1991 funda Arte Ejecutivo para emitir acciones sobre el valor de su futura producción artística.

No se puede entender la obra de Giro ni la de Sarmiento en términos de poesía visual, como se ha hecho en ocasiones. Lo que de ésta tengan algunas de las obras es un elemento más dentro de un dispositivo amplio característico del arte de acción. En ellas es determinante no sólo el contenido textual, sino su envío, y éste prefijado en un momento y a unos destinatarios. Su crítica se dirige contra la institución artística, pero son en sí mismas desafíos a la obra de arte convencional. La mayoría peca, a nuestro juicio, de excesiva contingencia. Por más que los nombres mencionados puedan entenderse como personalizaciones de determinadas instancias, utilizarlos limita enormemente su pervivencia y comprensión. Son obras concebidas para un círculo estrecho de entendidos, aunque en esto parodian perfectamente el arte contemporáneo. No cumplen pues con la misión tradicional de la crítica de arte, de mediar entre éste y un público no especializado, sino que se comportan como genuinas obras de arte. Eluden –o subvierten– los circuitos artísticos tradicionales, que son los que critican, y a su vez parecen escapar –o no merecer la atención– de la crítica.

Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) es tal vez el artista español que de forma más elocuente y sistemática ha realizado una crítica de lo artístico. En lo que a nosotros aquí nos atañe hemos de referirnos a dos obras. *La Ley del Arte* (1992) es un documento elevado a las Cortes para su tramitación como ley, en el que se propone una reglamentación meticulosa y completa del ejercicio del arte y toda su casuística de producción, exhibición y venta. A partir de ciertas premisas, como considerar el

arte un «mero acto personal de naturaleza expresiva que determina un comportamiento creativo por parte de su ejerciente», desarrolla un articulado lleno de sentido común, pero que puesto en práctica trastornaría por completo el papel del arte y el artista en nuestra sociedad (acaso por restituirle lo esencial). Lo que en Giro se expresaba como ambigüedad de la identidad del artista, aquí aparece resuelto admitiendo lo artístico como elemento antropológico constitutivo. Por su parte, el valenciano Domingo Mestre (1960) ha desarrollado un trabajo que también problematiza la noción de artista como individuo con capacidades especiales. Dentro de una «Campaña por la Integración y Promoción Pública del Artista Desconocido» Mestre repartió pegatinas, con los datos a rellenar por el interesado, que de este modo se publicitaría como «Artista no Profesional. Discreto, Limpio y Económico», al modo de los artesanos.

Acción Informativa. Recabar información de un organismo público, se enmarcó en el ciclo de arte de acción celebrado en el C.A.R.S. en 1994. Valcárcel solicitó al museo información sobre las exposiciones temporales celebradas en el mismo. A partir de ahí siguió un intercambio de cartas y comunicaciones que concluyen con una del artista al Defensor del Pueblo, en vista de que tras dos meses de trámites apenas ha conseguido algo más que las fechas de dichas exposiciones. La obra quedaba así terminada, exponiendo la situación al público asistente. De haber logrado su propósito ignoramos qué tipo de conclusiones podrían sacarse. Con este desenlace, la documentación que integra la obra es un alegato contra el oscurantismo de la Administración, y la falta de medios para que el ciudadano ejerza derechos que le otorga la ley (art. 105.b de la Constitución).

Desde el llamado «arte de acción» han proliferado las propuestas críticas a la institución artística. En 1994 Jaime Vallaure organizó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid un ciclo titulado *Aproximación al arte español contemporáneo.* Cada una de sus cinco conferencias incidía en un aspecto de la retórica verbal y organizativa de las conferencias de divulgación artística.

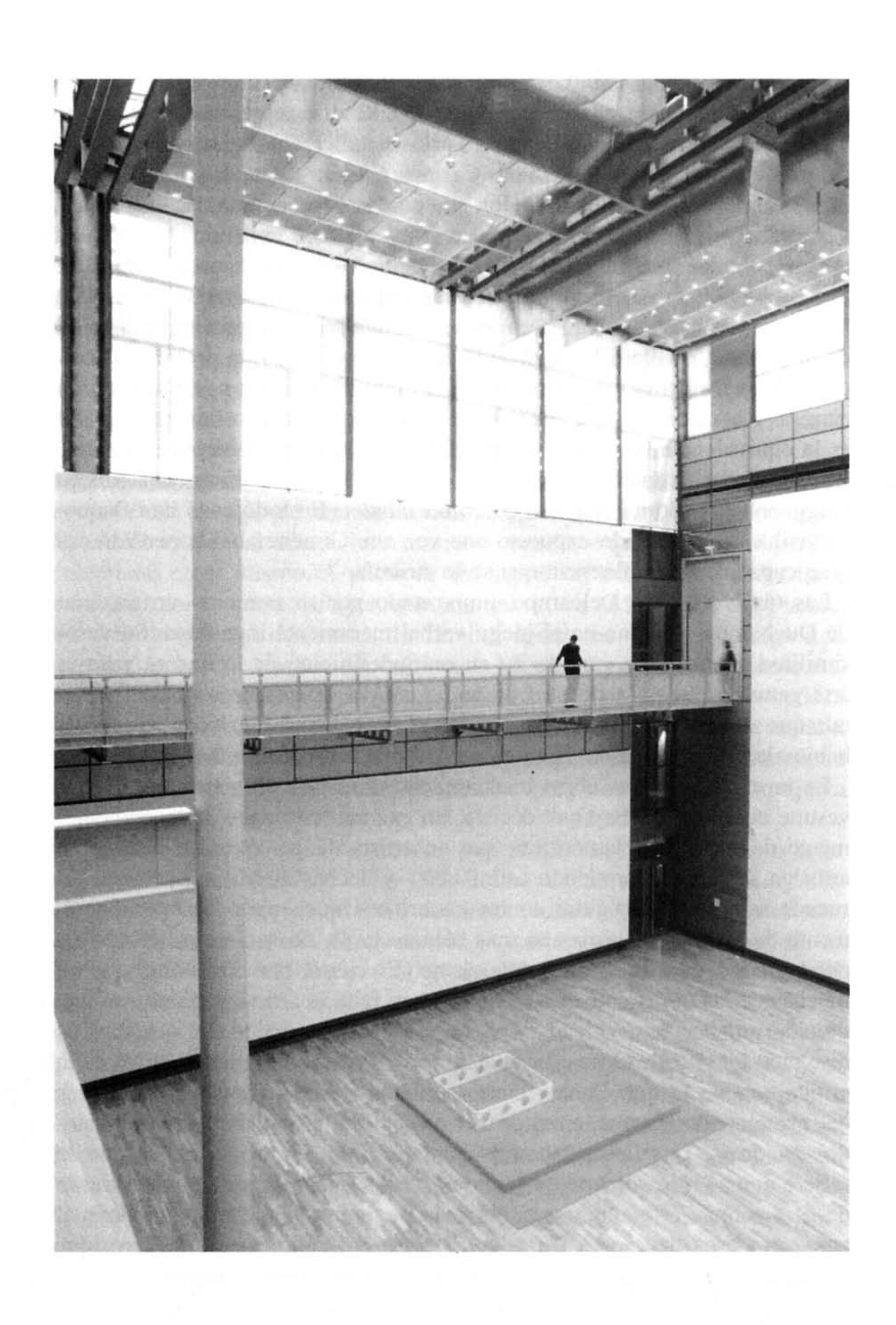
El caso de Juan Delcampo difiere en muchos aspectos de todo lo visto hasta ahora. Sus piezas –escultura y pintura– han sido exhibidas en galerías, reseñadas por la crítica y compradas. Bajo el nombre y un supuesto *curriculum* se ocultaba sin embargo un grupo de artistas: Chema Cobo, Pedro G. Romero, Abraham Lacalle y Luis Navarro. Tras una intervención en Sevilla consistente en colocar un telón pintado ante la fachada del Museo de Arte Contemporáneo, realizó la que nos parece su obra más significativa. Una «antológica» en la galería Fúcares titulada *El Camino hacia la Documenta* consistía en un itinerario de piezas que cruzaba la sala, cada una de las cuales contenía alusiones más o menos evidentes a artistas españoles que, efectivamente, habían encaminado el arte español por prestigiosos estilos internacionales. Uno de los cuadros fue muy

comentado: titulado *Haacke mate a la reina,* utilizaba la misma composición de un conocido cuadro de Hans Haacke que representa a Margaret Thatcher. En el de Juan Delcampo varios detalles aludían a la actualidad del arte español, y la retratada era Carmen Giménez. Cuadro de géneros y exposición de piezas que sólo los entendidos –los enterados, más bien– descifraban en su sentido original. La «fabricación» de las mismas no distaba mucho en definitiva del método compositivo enunciado por Giro. Los problemas que detectábamos en las obras de otros artistas se repiten: limitación de la audiencia –pero audiencia cautiva–, simplismo, reducción de la crítica a cotilleo. No hay que negar, en todo caso, la destreza artística de Juan Delcampo, ni su acierto al criticar la creación concebida como carrera. Ahora bien ¿de qué crítica es vehículo el cuadro descrito? ¿Cuál es la equivalencia Giménez-Thatcher? En el cuadro se le supone omnipotencia: pisa el suplemento artístico de *El País,* el edificio del Museo Gugghenheim adorna su mesa como un *bibelot.* En todo caso una flaqueza visible es haber sido expuesto una vez que Giménez había perdido esa gran capacidad de influencia que se le atribuía.

Las obras de Juan Delcampo, empezando por su nombre –un trasunto de Duchamp– abundan en el juego verbal meramente ingenioso. Su verosimilitud como obras «serias» (y en esa indefinición de lo que es y no es arte genuino radica, a nuestro juicio, el mayor interés de su creación) es tal, que lograron sin ninguna dificultad cosechar las críticas y reseñas habituales en estos casos. Bien es verdad que no fueron muy favorables.

En la mayoría de las obras mencionadas se respira un cierto aire de travesura, aunque todo hay que decirlo, no exenta de riesgos. Independientemente de su acierto, las críticas que un artista dirige contra la institución artística suelen acabar siendo asimiladas –y hechas circular– por ésta. No sucede así con las dirigidas contra los críticos que, repito, independientemente de su acierto, provocan más bien rechazo, no suelen «reseñarse» y pueden condenar al artista al ostracismo. Es cierto, por otra parte, que en muchas de las obras comentadas se echa en falta la articulación de esa institución artística tan criticada, con un sistema económico del que ésta es resultado inevitable. O una formulación más radical de la inoperancia de la crítica –no de la que ejercen ciertos críticos–. Obras coetáneas como las del mencionado Haacke, en el primer caso, o del propio Beuys («explicando» cuadros a una liebre muerta) apuntan en esa dirección. En lo que se refiere a una crítica de arte en sentido estricto, una crítica de obras a través de otras obras, el ejemplo español más pertinente sigue remontándose al pasado: a esos deliciosos *Carteles Literarios* de Giménez Caballero, que «concebían la crítica como creación poética, como síntesis plástica».

José María Parreño



Jean-Marc Bustamante: ***Site II*** **(1992)**

Historia del arte y crítica de arte

En su prólogo al libro de Albert Dresdner *Die Entstehung der Kunstkritik* apremiaba Peter M. Bode a la crítica de arte: «Ya no basta con indicar que un cuadro está bien compuesto, que es delicado en el color y profundo en la expresión. Más bien hemos de saber cómo son sus relaciones con el mundo circundante, si se manifiestan afinidades con él, o si se han contraído préstamos extraños de otros ámbitos de la vida»[1]. ¡Qué bien dicho está eso, y qué fácil resulta comprimir el contenido de «esas relaciones con el mundo circundante» a términos de diccionario de bolsillo: «surrealismo», «nueva figuración», «conceptual», «neopop»! Nada es más incómodo que esos conceptos sordos en un discurso crítico. Todo se ajusta entonces a lo previsible. La crítica se adhiere a los esfuerzos sistematizadores de la historiografía artística, adoptando las analogías que ésta ha querido establecer y legitimar. Las categorías básicas incuestionadas, como ésas, le resuelven algún problema, pero, sobre todo, le sirven para reducir tensiones.

También la historia del arte podría mejorar sus empeños. Es cierto que la historiografía artística y la crítica de arte constituyen géneros separados y que tienen encomendadas tareas distintas. Ahora bien, ni esto ha sido siempre así, ni podemos afirmar que algunos compromisos que afectan más sensiblemente a la crítica deban ser ignorados por la historiografía artística. De hecho, en la historia del arte español contemporáneo, por ejemplo, topamos con que entre las evaluaciones más celebradas se encuentran las de autores como José María Moreno Galván o Gabriel Ferrater, por sólo citar dos ejemplos muy sobresalientes, que cultivan más la crítica que la historiografía. Y el valor de tales testimonios para el historiador no estriba simplemente en que éste se halle comprometido con la historia de la crítica, como parte del estudio de la recepción artística y de los criterios que convergen en ésta; es algo más, que vale la pena glosar.

Existen muy diferentes tipos de crítica artística, aparte de que este género literario haya conocido muchas modalidades y mixtificaciones en

[1] *Albert Dresdner:* Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, *Munich, Bruckmann, 1968, p. 19.*

el transcurso de su historia. Hay críticas que sistemáticamente se expresan desde la óptica del público, otras que se ejercen de parte del vendedor, o del arte oficial, la política del Estado, etc. Las hay incluso que no sirven más que para rellenar papel impreso, como saben los lectores del *Diario de Mallorca.* El crítico es, en ocasiones, un intermediario partidista o simplemente interesado, muchas veces guarda malas relaciones con los artistas, otras ocurre sospechosamente (o no) lo contrario, etc. Es difícil hablar de la crítica de arte con presupuestos válidos para todas las formas en las que este género se cultiva. Ahora bien, para entendernos, resulta más sencillo perfilar sus cometidos y, según éstos, intuir cuál es la orientación o la forma de conocimiento que le corresponde cuando vale para algo.

La crítica tiene un papel importante en la interpretación y en la mediación de la creación artística. Suele ser válida en los casos en los que manda la independencia de la sensibilidad y cuando se ocupa desinteresadamente de los objetos artísticos. En este punto coincide su ideal con lo que también se espera del historiador. Sólo que frecuentemente el crítico carece de la distancia histórica que aventaja la labor de éste; siempre ha de asumir el papel del arte como proclama y su efecto en el presente, y una y otra vez tienen que aplicar el instinto para atisbar lo característico de las obras. Corre, desde luego, el riesgo de equivocarse, pero esto es perfectamente legítimo en él, algo que no está tan tolerado, lógicamente, entre los historiadores, aunque siempre nos socorra algún alma indulgente. Equivocarse significa sumirse ocasionalmente en malentendidos, pero no quiere decir coincidir con lo peor. Esto sería, más bien, vivir de las faltas de ortografía.

La crítica se ejerce, en parte, como reacción o juicio estético con valores indeterminados, esto es, a partir de reacciones de placer o displacer, de acomodaciones de la subjetividad, aunque también según intuiciones puntuales de la observación. Necesariamente tales juicios se acompañan de criterios teóricos e históricos, y se les pide que sean juicios estéticos de valor. Con todo, se aplica generalmente a manifestaciones singulares, y toda obra nueva o todo nuevo artista se convierten en un nuevo problema. Es difícil asegurar que afirma por inducción. Su método es prácticamente inexistente, sólo que se exige a la crítica la capacidad de implicarse en la obra del artista y de pensarla en su inmediatez y en relación a su periferia, que somos nosotros; y ello requiere un tanteo o una búsqueda de lo que puede dar firmeza a la observación.

Desde la configuración de la crítica moderna, el ejercicio de este género, cuando ha echado cuerpo, ha tenido fuertes connotaciones éticas, que legitimaron el enjuiciamiento estético. Esto es algo que se puede colegir de algunos de los aspectos indicados, pero que necesita explicaciones algo más precisas.

Es bien conocido el papel de moralista que Diderot asumía en el enjuiciamiento de obras de arte. La apreciación moral supone un acercamiento de principio a la humanidad y a los ideales que operan en la obra artística, y en el género de la crítica es tanto un juicio formativo como interpretativo, pues supone una evaluación comprometida de sus relaciones de fondo. La crítica ilustrada instauró la noción de autonomía artística que dominó en los orígenes de la cultura contemporánea; y ésta se basaba en la correspondencia de la formación artística singular, como órgano característico, con la autarquía moral del individuo que se afirmaba en la ética como libertad. El esfuerzo por acompañar el enjuiciamiento técnico o «gramatical» con un ánimo de congenialidad con los ideales que operan en la obra, esto es, con una crítica dentro de los límites psicológicos de la autonomía, se traduce en crítica moral, en tanto el intérprete se dispone a evaluar el conjunto de sus relaciones internas, y la posible individualidad de su *virtus*.

Las pautas y las instancias éticas de la crítica son, cómo no, benignas para la historiografía. La crítica moral, con connotaciones parejas a las señaladas, es un componente muy importante, por ejemplo, en la historiografía del siglo XIX, cuando la historia y la praxis crítica no estaban tan separadas como en la actualidad aparentan estarlo. No es pertinente entrar ahora en los testimonios de Ranke, Marx o Burckhardt, tan diferentes entre sí, pero nos parece oportuno indicar que los juicios historiográficos también están necesitados de criterios orgánicos de estas características para evaluar la realidad histórica en la que se implican. Y quien dice historiografía dice historia del arte. Es más, el puerto de destino de este viaje sinuoso bien puede ser –¿por qué no?– la historia del arte español contemporáneo, que nos queda cerca.

La distancia que media entre la historiografía del arte español del siglo XX y la crítica, es suficientemente reducida, como para poder pensar en ellas, contra todo pronóstico, como pareja de baile. Esta es una relación afortunada, en la medida en que cualquier discurso histórico posible ha de pasar por la prueba testifical de los compromisarios de la crítica y, por tanto, permanecer atento a los atestados del presente. El hecho de que la lectura de la historia del arte español de nuestro siglo no cuente todavía con fórmulas literarias ni museográficas consolidadas favorece la buena práctica disciplinar: se hacen necesarias constantemente las revisiones, los reordenamientos, las reinterpretaciones, y todo ello para ganar la pertinente profundidad crítica. Qué gran favor se haría la historiografía, si siguiera manteniendo alertas sus propios sustantivos. La lectura institucionalizada de la trayectoria artística del siglo obligaría a los historiadores a razonar en función de sus compromisos institucionales, a ceder su derecho a pensar por cuenta propia, a vender baratas las expectativas de objetividad que les conciernen. Y nadie, salvo alguna autoridad suelta, pretende que ocurra nada de eso.

Pero, ¿por qué ponernos pesimistas? No hay ningún por qué, hagámonos cargo; aunque, si la crítica, esa coqueta pareja de baile, se rinde a un vocabulario corporativo, si todos quieren parecerse a los museos o, cuando menos, a los anales lexicográficos, le llegará también la hora roma a la historiografía. ¿Quién no teme quedarse atrás? ¿No se pondrá el historiador a la cola cuando llegue la hora de repartir premios a las corporaciones? «Se dice con razón que los individuos se encuentran constreñidos por las fronteras de su racionalidad, y es bien cierto que al crear organizaciones amplían los límites de su capacidad para manejar información»[2]. En efecto, todo es más sencillo cuando las estrategias lingüísticas encuentran su vínculo institucional. Con todo, podemos dejarnos por el camino algún objeto tan valioso como, digamos, el libre uso de criterios convincentes. Y esa cosa hace falta cuando lo que se pone en juego son experiencias de la individualidad.

Javier Arnaldo

[2] *Mary Douglas:* Cómo piensan las instituciones, *Madrid, Alianza, 1996, p. 85.*

El crítico de arte Eugenio d'Ors

Educador, pensador, filósofo, propagandista, poeta, narrador, periodista, crítico de arte, Eugenio d'Ors, escritor prolífico, reunió estas facetas y algunas otras que se nos olvidan. De todas ellas nos fijaremos en la última, a pesar de que él mismo dijese y escribiese en más de una ocasión que no era crítico de arte y que si se ocupaba de la crítica lo hacía desde la filosofía, por su deseo de entender la totalidad de la cultura. Lo que no le impidió, en cambio –y esto constituye una de las varias paradojas de su proceder– ni autoproclamarse heraldo de la auténtica crítica de arte por venir, ni meditar públicamente sobre las formas y los contenidos de las variadas manifestaciones de la crítica artística, ni ejercer él mismo como crítico.

En los años veinte Eugenio d'Ors hizo una primera clasificación de la crítica de arte, distinguiendo las críticas interjeccional, histórica, sugestiva y explicativa, siendo la última la única merecedora de interés y digna de practicarse. Dos décadas más tarde hizo otra clasificación (aunque sus orígenes eran anteriores) de la crítica explicativa, diferenciando en ella la crítica de los significados, la de las formas y la del sentido. La primera, aclaró, interpretaba las obras de arte desde fuera de ellas y agrupaba diversos determinismos (geográfico, nacionalista, sociológico, historicista), explicaciones psicológicas, las basadas en los asuntos y el «comparatismo» –la crítica preocupada por las influencias entre los artistas y la originalidad–. La segunda comprendía las obras atendiendo sólo a su estructura y morfología. La crítica del sentido –que presentó como creación suya, aún por llegar– sería la que partía de la unión inseparable de significaciones y formas artísticas, explicando las obras a la luz de los fenómenos culturales relacionados con ellos, de modo que las obras eran consideradas entes con una existencia cultural.

Como excelente conocedor del arte europeo y español de su tiempo, Eugenio d'Ors fue un inteligente crítico que supo captar y transmitir a sus lectores las peculiaridades de los movimientos y los artistas que le interesaron (más éstos que aquéllos), pero por su insistencia en «elevar la anécdota a categoría», esto es, incardinar sus reflexiones ocasionales en su «sistema filosófico», los mensajes de muchas de las glosas de d'Ors y sus

heterónimos, sólo podían captarlos sus seguidores fieles y, a la postre, resultaron tan crípticos que a un lector actual le resulta dificilísimo entenderlos, salvo que se preocupe de estudiar el pensamiento d'orsiano.

La solidez de los conocimientos históricos de d'Ors le permitió aunar, fértilmente, crítica e historia del arte y especular sobre las relaciones entre ambas, llegando a elaborar sus teorías de la «tectónica» y la «morfología» de la cultura, la primera de las cuales se ocuparía de las formas artísticas –en palabras de d'Ors «del análisis morfológico de la Geometría sensible, aplicable al interior del producto estético»–, equivaliendo la segunda a una peculiar iconología: «Las obras particulares son interpretadas como signos o exponentes de grandes conjuntos espirituales y estilísticos, en que, digámoslo una vez más, se funden y equiparan con las creaciones de los artistas, las de los filósofos, las de los hombres de ciencia, las mismas de los estadistas y capitanes y hasta las anónimas, como la moda, el lenguaje o el folklore»[1]. Pero ello no le evitó caer en apriorismos y esquematismos en sus juicios artísticos; así al lado de sugerentes interpretaciones de obras de arte y, sobre todo, de originales asociaciones entre esas y otras manifestaciones humanas, culturales o no –la más conocida es, sin duda, la establecida entre la cúpula y la monarquía– encontramos razonamientos maquiavélicos con tal de que las obras o los artistas que eran objeto de su interés, casasen con su doctrina, que de orientadora del pensamiento se convertía en su carcelera. Además, en su empeño por universalizar y buscar constantes históricas (los «eones»), se olvidó en demasía de las manifestaciones reales de la arquitectura y de las artes para atender sólo a las que estaban de acuerdo con sus teorías artísticas, como la tan difundida de la formas que pesan y las formas que vuelan (lo clásico y lo barroco).

Como hombre político y «educable» (como escribiera Joan Tusquets) d'Ors fue un crítico partidista, defensor de sus gustos personales, en los que, sin duda, creía sinceramente. Pero de un modo tal que, con demasiada frecuencia, más que actuar como mediador entre la obra artística y el público, lo hizo como déspota ilustrado, deseoso de imponer sus gustos, llegando, incluso, a exigir reiteradas veces, sin rubor alguno, el reconocimiento por su labor de revelador de las bellezas ocultas al resto de los mortales. Pero es que el *maestro,* como le gustaba ser llamado, nunca se despojó –aunque en algunas circunstancias lo aparentase– de su vena autoritaria.

Por lo que venimos escribiendo podría parecer que d'Ors se encontró solo en sus quehaceres. Y más de una vez esa es la conclusión que se obtiene de las opiniones de sus apologistas. Al contrario, excepto en

[1] *Eugenio d'Ors,* Teoría de los estilos, *Madrid, Gráfica Literaria, 1941, p. 20. Este texto fue el discurso del ingreso de d'Ors en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciado el 29 de noviembre de 1938.*

limitados períodos de su vida, no le faltaron apoyos, ni de personalidades destacadas en la política y la cultura, ni institucionales, ocupando él mismo diversos cargos oficiales.

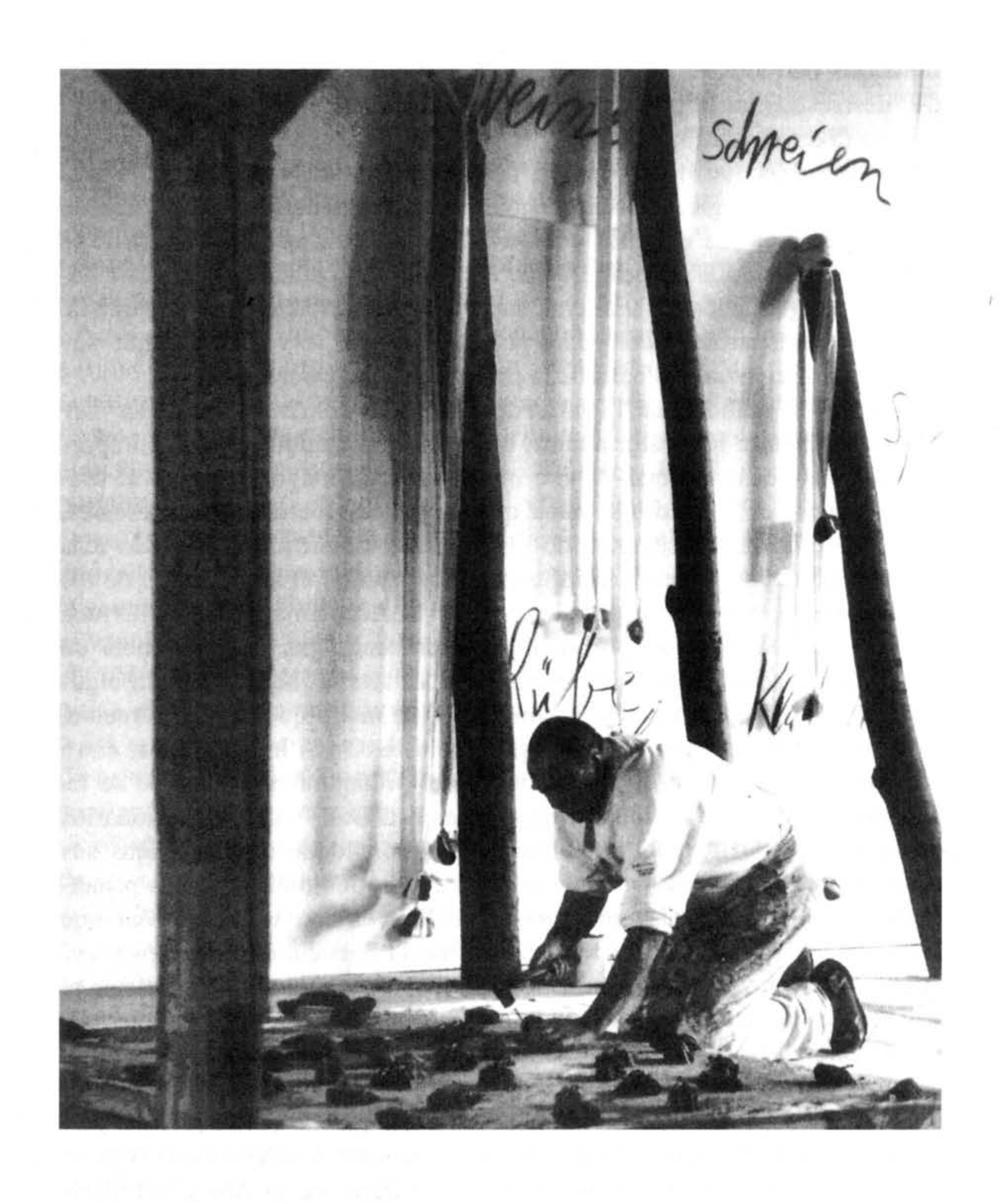
Es innegable que d'Ors ejerció una influencia en el devenir del arte español de este siglo, especialmente en dos momentos: a comienzos de la centuria y en los difíciles y duros años (aunque no para todos) de la postguerra española. El primero fue en el ámbito catalanista del *noucentisme*, el segundo en el ambiente madrileño del españolismo franquista. En ambos fue partícipe del poder político, del que se valió –y al que sirvió– para oficializar sus eclécticas preferencias artísticas.

Si sobre la realidad de la influencia cultural y artística de d'Ors hay unanimidad entre los historiadores, no la hay, en cambio, sobre la importancia y las consecuencias de ese influjo. Por su mayor cercanía al presente, y por ser la etapa dorsiana que mejor conoce quien esto escribe, vamos a referirnos al segundo de los momentos indicados. Han sido más los exaltadores de la benéfica influencia dorsiana en el arte español de los años cuarenta, a través, especialmente, de la Academia Breve de Crítica de Arte –de la que fue presidente–, entendiendo por tal influencia su decidida contribución a la modernización del arte, e incluso –según algunos– al enlace con la vanguardia prebélica; de modo que, frecuentemente, se le ha convertido en el máximo protagonista. Otros historiadores, entre los que nos encontramos, opinamos que el protagonismo dorsiano se ha exagerado y que en realidad lo que Eugenio d'Ors y sus correligionarios de la Academia Breve hicieron fue saber estar donde debían, dados sus presupuestos culturales; pero sin ser por ello ni los únicos, ni los principales responsables de la modernización. Tal vez convenga recordar que las actitudes auténticamente renovadoras de la Escuela de Altamira (Santander), de los *Indalianos* y de los Salones de Octubre, se gestaron al margen de la Breve, que ésta las atendió después de –no durante– su nacimiento, y que no se ocupó de los zaragozanos de *Pórtico*.

Leyendo las críticas de arte de Eugenio d'Ors con la perspectiva de los cuarenta años transcurridos desde su muerte, nos parece que también él participó del gran error que achacó a la crítica coetánea: olvidarse de la obra de arte. Pero no por ello sus escritos han perdido atractivo, gracias a la brillante e inigualable prosa con que fueron tejidos. Pues, como no hace mucho escribía José María Valverde, su estilo «es lo esencial de su legado»[2].

Ángel Llorente Hernández

[2] *José María Valverde, «Prefacio», en: Eugenio d'Ors,* Tres horas en el Museo del Prado, *Madrid, 1989, p. 26, (1ª: 1923).*



Günther Uecker trabajando en su ciclo ***Catorce herramientas apaciguadas***

Santos Torroella: el crítico como poeta

–Para empezar podríamos recordar los orígenes de su trabajo como crítico de arte.

–Aunque no conocí a Picasso personalmente, mi primer artículo fue sobre él, en el diario *Las Noticias,* de San Sebastián, donde estaba destinado mi padre como funcionario de aduanas. Se titulaba «Picasso, ABC de las artes». Yo tenía diecisiete años y acababa de entrar en la universidad. Era muy joven. Comencé con Picasso y de alguna manera le considero mi padrino en la crítica de arte, porque yo creo que pertenezco a la generación del 27, que se inició precisamente con el descubrimiento de Picasso. Es un primer artículo que puede parecer ingenuo, pero que señala un punto de partida: la conciencia de que para dedicarme a la crítica de arte debía comenzar por saberme a Picasso de memoria.

–Exactamente ¿cuál es la función del crítico?

–El crítico tiene un papel relativo –incluso excesivo– frente al verdadero protagonismo del artista. Por eso el crítico no debe tener aquella actitud de tiempos pasados, cuando era una especie de juez que decidía qué era bueno y qué era malo. Para mí, la función crítica ha sido siempre la de un aprendiz. No necesitas criticar, lo que necesitas es dar a conocer, hacer entender. Aquel criterio del crítico como un censor hace tiempo que ha decaído, porque la libertad creadora, que es la gran institución de la estética contemporánea, ha desplazado a la crítica dogmática. Para mí, la mejor definición de la crítica de arte es la que da Aldous Huxley en su ensayo titulado *Music at night:* el crítico no es el que se sitúa como un policía o un juez ante una obra de arte señalando qué ha de hacer el artista, sino el que acompaña al espectador hasta la obra de arte, y lo deja solo para que trate de entenderla. Me parece que ésta es una posición más válida que la crítica dogmática y pedante. Llevar al público hasta la obra de arte quiere decir aproximársela, en el sentido de favorecer su comprensión el máximo posible.

–La crítica de arte se relaciona, obviamente, con la naturaleza de la obra que se hace actualmente y que ha perdido la noción de obra bien hecha. Esta obra es difícilmente valorable en términos de bueno y malo. ¿Le faltan al crítico registros y parámetros de valoración?

–Es un hecho evidente, real, que existe aquello que antes se llamaba una tabla de valores. Ahora bien, cuando se ha ampliado el fenómeno de la creación, ha entrado también una serie de factores nuevos que continuamente se han de tener en cuenta. No te puedes guiar por unos valores estéticos que predominaban en una sociedad en la cual no habían aparecido ni la bomba atómica ni la electricidad, ni la gran industria ni tantos otros factores de la vida contemporánea. La crítica, pues, ha de ser receptiva de cómo repercuten los valores reales de la vida en la estética. Una estética sorda a su tiempo no es válida. Es decir, creo que la crítica se ha de hacer siempre en función de los valores estéticos, pero también de los valores sociales y económicos de cada época. Un crítico debería ser siempre un hombre muy formado, no solamente a través de libros de estética y filosofía, sino por aquello que Eugeni d'Ors llamaba con tanto acierto «las palpitaciones de los tiempos», que son los valores que mueven los sentimientos y las fuerzas colectivas e individuales, aquello que en definitiva refleja la vida cultural de la época. La civilización no se mide únicamente por los valores estéticos. La única regla artística válida es que la obra sobresalga como algo vivo, acorde con los hechos de su época.

–Este planteamiento es bastante abstracto porque los puntos de referencia se difuminan.

–No, porque las «palpitaciones de la vida» quiere decir el sentimiento, quiere decir lo individual, quiere decir vivir con unas determinadas emociones. Ahora bien, con esto de las palpitaciones y las emociones se ha de ir con mucho cuidado. Porque la tendencia que quizás ha marcado más la contemporaneidad –después de un período más estructural del cubismo hasta la abstracción geométrica– ha sido el fenómeno contrario, el expresionismo. Y con el expresionismo entendido en el mal sentido de grito, de la protesta por la protesta, se ha de ir con mucha cautela porque ha habido un exceso, en virtud del cual se ha perdido aquello a lo que antes se llamaban «valores». Se ha conseguido que ahora todo sea válido, y siendo todo válido, es muy difícil negar el valor de una obra, cuando el artista puede decirte: «No, no, es que yo lo siento así». Puede ser válido individualmente, pero pensamos que la cultura es siempre un fenómeno colectivo, que representa todo lo que siente y piensa la colectividad. Un fenómeno individual sólo puede darse en el caso del genio, que lo es justamente porque representa de manera ejemplar toda una época de la sociedad.

–¿Qué críticos le han interesado?

–Para mí, desde una perspectiva histórica amplia, los verdaderos fundadores de la crítica de arte moderna –moderna no quiere decir contemporánea– son Diderot y Baudelaire. Los fundamentos de la crítica surgen cuando se crean en Francia los «Salones», y con ello la aparición de un

tipo de escritor que hacía reseñas de este gran acto social. Yo he tenido –y tengo– pasión por Baudelaire desde muy joven: primero por su poesía *Les fleurs du mal,* después por *Mon coeur mis à nu,* un pequeño diario íntimo que mucha gente desconoce. Baudelaire y Diderot exaltan la belleza moderna, que no es la misma que la antigua. Y en la belleza moderna es en la que se inspira d'Ors cuando habla de «las palpitaciones del tiempo». De joven también me influyó mucho Benedetto Croce (la cultura catalana y la italiana son hermanas). Hay un libro que influyó decisivamente a mi generación, la de la República: *Conceptos fundamentales de la historia del Arte,* de Wölfflin, que tradujo Lafuente Ferrari. También Ortega y Gasset fue muy importante para mí, porque Ortega –más como filósofo del arte que como crítico– tiene grandes aciertos, tanto en su libro sobre Goya, como en el de Velázquez. Las reflexiones, por ejemplo, que tiene sobre el mar en *El Espectador* son estupendas.

–Tengo la impresión de que Eugeni d'Ors ha sido también uno de sus referentes.

–Sí, para mí ha sido un gran maestro del pensar con claridad. Me enseñó, especialmente, a procurar fijar unas normas, que no eran rígidas como en la Academia, sino de acuerdo con «las palpitaciones del tiempo». Ha sido en parte mi maestro, aunque Eugeni d'Ors copiaba muchísimo, pero con mucha finura e inteligencia. Esto de «las palpitaciones del tiempo» viene de la belleza moderna. En este sentido, la belleza no es una cosa eterna e inamovible, sino que es el torrente de la vida, algo que fluye continuamente, y cada momento tiene la belleza que le es propia. También su famosa idea de la «santa continuidad» y la de que «todo lo que no es tradición es plagio» la tomó de Nietzsche, de una frase de éste según la cual lo que no es tradición sólo es «origen», en el sentido de que todavía no es más que principio no desarrollado plenamente. Lo que pasa es que d'Ors tiene la gran inteligencia, la sensibilidad de revestir las ideas ya conocidas con una forma muy adecuada y sugestiva. Porque todo puede explicarse siempre mejor, puede ser dicho mejor, y Eugeni d'Ors tenía una gracia increíble para reformular ideas. Yo lo conocí muy pronto, en 1933, en unas conferencias en la ciudad de Valladolid que servían para subvencionar un famoso viaje universitario a Grecia. Una de las conferencias fue de Eugeni d'Ors y conservo un gran recuerdo de ella. Se titulaba «Los misterios de Eleusis y el eón femenino». Me siento discípulo suyo, le he admirado muy profundamente y yo, por mi parte, estoy muy orgulloso de la consideración que revela la amable dedicatoria que me puso en un ejemplar de su libro *Tres horas en el Museo del Prado.*

–¿Y qué piensa de los críticos contemporáneos?

–Tanto en Madrid como en Barcelona ha habido y hay buenos críticos. Lafuente Ferrari fue durante un tiempo crítico de arte en la *Gaceta Lite-*

raria y era un crítico excelente. Manuel Abril, que escribía en *El Sol* y en *Blanco y Negro,* hacía unas críticas ejemplares. Estaba Juan de la Encina, el conocido crítico vasco, que tiene además un *Goya en zig-zag* de sumo interés. Y Ángel Sánchez Rivero, a quien Xènius consideraba su heredero, pero que murió muy pronto. De hecho, existe una buena tradición tanto en el País Vasco como en Cataluña. Las culturas autónomas, por decirlo de alguna manera, son pródigas en críticos y tratadistas de arte notables. En Cataluña sobresalió en su tiempo Raimon Casellas, cuya temprana exposición de la teoría y la técnica del impresionismo sigue siendo válida hoy. Inmediatamente después de Casellas citaría a Joan Sacs (pseudónimo de Feliu Elias), un hombre que es más bien tradicionalista pero que cuando presentaba un fenómeno como el cubismo lo abordaba de lleno. Joan Sacs, perteneciente a una familia de fabricantes de Sabadell, era también pintor y además un experto en arte oriental, cerámica china y japonesa, un verdadero sabio. Cuando me preguntan quién me ha influido, señalo a Joan Sacs, quien, por añadidura fue el primero en publicar monografías en un sentido moderno, como las de Simó Gómez, un pintor de Poble Sec, Martí Alsina, Nonell y Vayreda, mientras escribía crítica periodística en la prensa diaria. No lo conocí personalmente, pero sí a su familia, que me dejó muchos de sus papeles originales e inéditos.

–Es curioso pero no ha mencionado a ningún crítico estrictamente contemporáneo.

–Bien, un crítico más cercano, con el que polemicé mucho, es Alexandre Cirici. Era un gran crítico y cuando murió escribí un artículo titulado: «Mi estimado enemigo Cirici», donde recordaba que yo me metía siempre con él. Pero le tenía una gran consideración, y él raramente me replicaba. Tiene un libro realmente bueno que es *Picasso antes de Picasso,* además de la gran recopilación de artículos sobre el arte de la Cataluña de su tiempo, con opiniones acertadísimas que hoy son fuente de consulta imprescindible. Su debilidad era que tenía vocación de líder, vocación política, y siempre quería imponer criterios con una rigidez y un talante más bien dictatoriales. Junoy lo explicaba de una manera muy gráfica: «Cirici parece el que cuenta» refiriéndose al envaramiento y la seriedad del que en la sardana cuenta los pasos y marca el ritmo. Pero Cirici era muy agudo, muy astuto, y tenía una convicción que considero básica: se puede llegar a la crítica del arte sólo por el concepto, por el pensamiento y por el conocimiento histórico, pero si, además, se conoce la práctica de las artes, de aquello que pasa por la cabeza y el alma del artista cuando trabaja, ya se ha ganado mucho. Y Cirici, como Feliu Elias, también pintaba y «sentía» el oficio de pintor.

–Uno de los aspectos más valiosos de su análisis de la obra de Dalí, y en general, en toda su obra, es su interés positivista por el rigor de los datos.

–Bien, como he dicho, yo estudiaba derecho en Valladolid. Pero también me inscribí en el Seminario de Arte y Arqueología, que dirigía el rector de la universidad, Cayetano Mergelina, y que se celebraba por las tardes. Allí también salía con mis compañeros a hacer excavaciones, investigaciones, incluso recuperamos un monumento de gran importancia, *El Retablo de Olmedo,* de Berruguete, que ahora se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. En definitiva, el seminario me dio una formación como historiador, y yo entiendo que el crítico debe tener una formación disciplinar dentro del mundo de las artes. No se puede ser taxativo, porque hoy en día la aproximación no estrictamente académica a todas las grandes cuestiones hace que sea perfectamente válido el hombre, la persona o el intelectual que de una manera intuitiva penetra en los valores estéticos, y los sabe aplicar y comunicar a los demás. Pero yo, por mi formación, he creído siempre que la aportación disciplinar es muy importante para la persona que ha de hablar de arte. Creo mucho en aquella anécdota del viejo Camón Aznar, cuando en unos exámenes un alumno le decía: «Escuche, señor presidente, que yo tengo una teoría importante sobre el gótico», y el profesor le respondió: «Ah, muy bien, muy bien... pero dígame una cosa: ¿de qué época es la catedral de Burgos?». «Pues... no sé, no caigo». «Bueno, pues, cuando lo sepa, venga usted y explíqueme su teoría».

–En este sentido, hay un aspecto de Santos Torroella que está relacionado con su manera de entender la crítica: su coleccionismo de libros, de documentos, como instrumento importante para su trabajo.

–Sí, tengo una biblioteca importante, pero es muy global. No creo en los especialistas unilaterales: toda la cultura está interrelacionada, y por eso mi biblioteca tiene tanto obras de creación como de narrativa, de poesía, muchos libros de filosofía y de religión. Siempre me ha interesado mucho la lectura de los clásicos religiosos: Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Santa Catalina de Siena, San Francisco de Sales. Me han interesado mucho porque se mueven dentro de una profundidad del alma que encuentro sublime. Mi biblioteca incluso tiene un pequeño rincón de ciencia. Me han interesado las ciencias físicas, sobre todo las que han tenido más repercusión en toda la cultura general, como el pensamiento de Einstein, la ecuación de materia-energía, y todas las ideas básicas de la geometría no euclidiana. Pero me he acercado a ella modestamente, con humildad, procurando más bien captar su esencia.

–¿Y los manuscritos y las fuentes documentales? Usted ha tenido un gran afán por los documentos. Me parece que ha sido muy importante para desarrollar su carrera.

–Sí, como crítico y como escritor sobre arte, he procurado siempre que mi trabajo fuera documental, que tuviera un valor documental: de ahí proviene esta especialidad mía, de escritos de artistas, de epistolarios, de

originales inéditos, etc. Creo que hay una aportación importante en mi publicación de las cartas de Dalí a Lorca, de Miró a Dalmau, de Dalí a Foix, o las de René Crevel a Gala, todas ellas con estudios previos y profusamente anotadas.

–Usted ha subrayado que, efectivamente, trabaja sobre fuentes documentales de primera mano. Ahora bien, esta metodología, este gusto por el documento, tiene sus razones...

–No se puede trabajar si no es así. Un documento tiene un valor acreditativo de algo que ha sucedido en el arte, la poesía, donde sea. Por tanto, si has de hacer una labor de historiador, de conocedor, de divulgador, te has de basar en testimonios referentes. Porque un documento es exactamente como un testimonio que puede hablar en nombre propio de lo que ha sucedido. Es decir que yo no concibo un trabajo de arte –por muy contemporáneo que sea– que no se haga por medio de un documento, ya que uno no puede conocer a todos los protagonistas.

–Usted también es poeta.

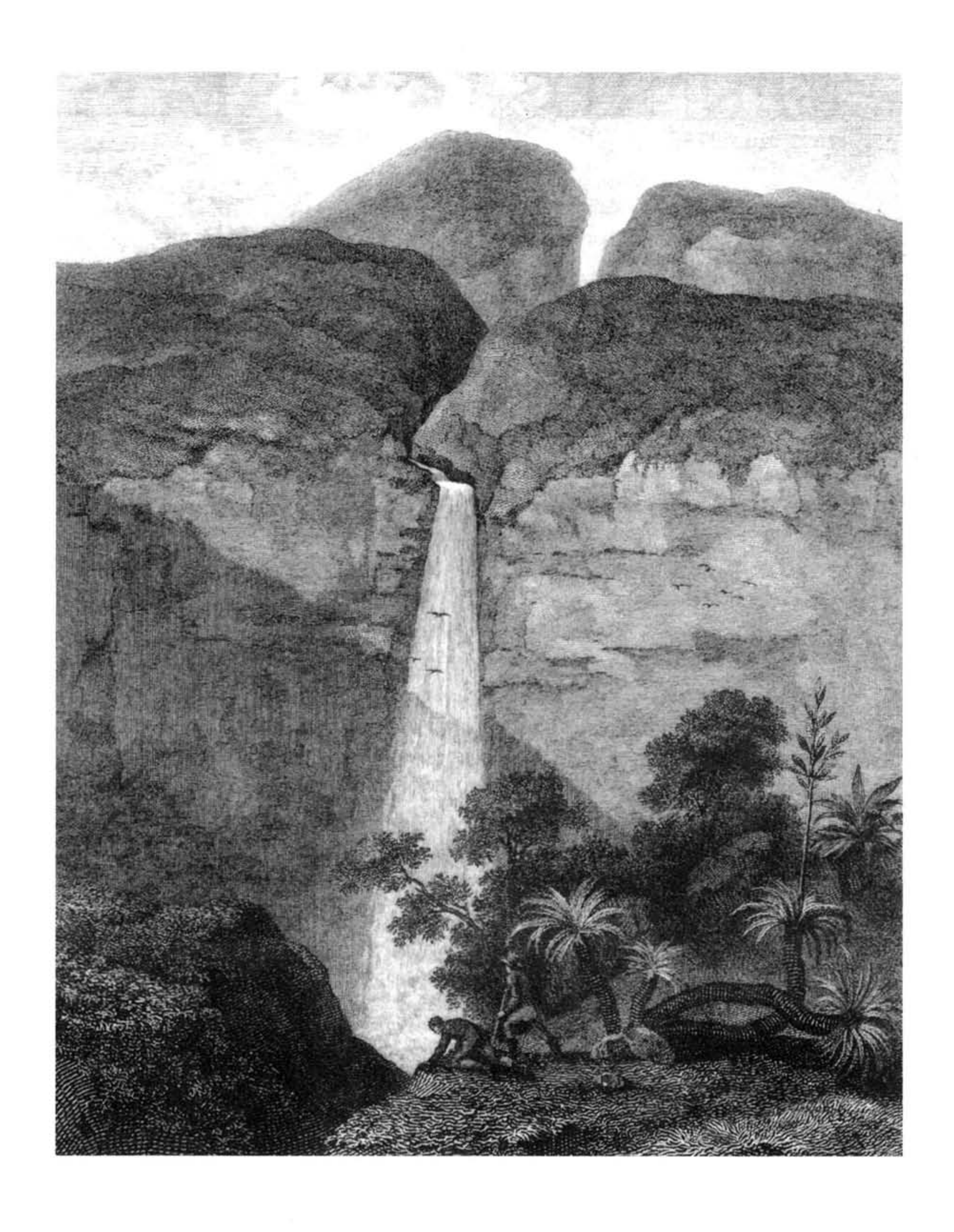
–Me considero, sobre todo, poeta.

–¿Tiene esto alguna relación con el ejercicio de la crítica?

–Creo que sí. Evidentemente cuando haces una crítica de arte es porque crees que tienes algo que decir, porque crees que has penetrado en algunos rincones del arte que no se conocen normalmente. Análogamente, la poesía es justamente expresar, con una forma rítmica de escritura, estos escondrijos, estos secretos de la vida que normalmente pasan inadvertidos. Es lo que habitualmente se llama «inspiración»: el descubrimiento de aspectos íntimos de la vida que normalmente no se conocen.

Jaume Vidal Oliveras

PUNTOS DE VISTA



J.A. Koch según un boceto de Humboldt

Ética y estética de la naturalidad

Me gusta que sea así,
porque sería así
aunque no me gustara.
Fernando Pessoa

La pretensión de poner la moral bajo el patrocinio de la naturaleza ha estado guiada por aspiraciones diversas a lo largo de la historia. En unos casos se trataba de superar el antagonismo caprichoso de las opiniones y los intereses, en otros se pretendía oponer unos límites al ejercicio del poder, en ocasiones era simplemente un intento de proteger alguna tradición o una normalidad que de otro modo quedaría argumentativamente desasistida. En cualquier caso, el sujeto era confrontado con algo distinto de sí mismo, de lo que no debía disponer arbitrariamente. De acuerdo con este esquema, una necesidad se opone a una libertad y los partidarios comienzan a repartirse trágicamente el territorio. Podría decirse que la historia de las relaciones del hombre con la naturaleza se resume en que unos la han considerado como modelo que debía imitarse y otros la han hecho objeto disponible de un sujeto racional; el arte imita a la naturaleza o la naturaleza imita al arte. Las formas ejemplares de vida son *dadas* por la naturaleza o *establecidas* por el hombre frente a la naturaleza.

Estas dos alternativas no agotan las posibles relaciones del hombre con la naturaleza y no incluyen una en la que está afortunadamente desdibujada la mencionada oposición. Me refiero a una consideración estética de la naturaleza. En ella se nos ofrece una naturaleza que no está enemistada con nuestra libertad, sino que es un ámbito de juego y gozo, de emoción imprevisible y contingencia celebrada. En el goce estético de la naturaleza ésta es percibida por un gusto cultivado pero no se nos enfrenta como un hecho desnudo de significación inequívoca. Y lo que apreciamos varía con el tiempo, se estiliza y madura, como todo lo que tiene que ver con el aprendizaje. En el valor estético de la naturaleza para el hombre puede reconocerse un valor de gran significación ética: el cultivo de un trato no instrumental con el mundo.

El poeta romántico Schiller realizó una observación que quisiera tomar como punto de partida de estas consideraciones. «Hay momentos de nuestra vida en que dedicamos una especie de amor y respeto conmovedor a la naturaleza en las plantas, los minerales, los animales, los paisajes, así como a la naturaleza humana en los niños, en las costumbres de los pueblos campestres y prehistóricos, no porque todo esto sea agrada-

ble a nuestros sentidos, ni porque satisfagan a nuestro entendimiento o a nuestro gusto (a menudo puede ocurrir lo contrario), sino meramente porque son naturales. Todo hombre delicado, que no carezca completamente de entendimiento, experimenta esto cuando vive en el campo o se encuentra monumentos de viejos tiempos, en suma: cuando en situaciones artificiales es sorprendido por la mirada de la sencilla naturaleza. Esto, que no pocas veces es un interés elevado a necesidad, es lo que subyace a nuestra afición por flores y animales, por los jardines sencillos, por los paseos, por el campo y sus habitantes, por muchos productos de la lejana antigüedad» (1943, 413). ¿Cómo explicar este interés?, se pregunta Schiller más adelante. «Se explica porque la naturaleza ha desaparecido de nuestra humanidad y sólo fuera de ella, en el mundo inanimado, volvemos a encontrarla en su verdad. No es nuestra mayor naturalidad sino, al contrario, la antinaturalidad de nuestras relaciones, situaciones y costumbres lo que nos empuja a proporcionar al creciente deseo de verdad y simplicidad una satisfacción en el mundo físico, que no hay que esperar en el moral» (709). En estas observaciones se pone de manifiesto aquel dualismo entre lo natural y lo cultural vigente en los orígenes del romanticismo, pero queda al menos planteado un problema que me permite adelantar la siguiente hipótesis: ¿y si la oposición entre lo moral y lo natural estuviera matizada por el hecho de que el mismo interés por lo natural es un interés moral, una fuente de aprendizaje de la vida buena?

La consideración estética de la naturaleza abre un espacio para el autoconocimiento del hombre. El interés por ese conocimiento es característico de un ser que se sabe sujeto a esa contingencia que celebra en la experiencia de la belleza natural. La estética de la naturaleza puede así formar parte de una ética general de la vida buena. Las cualidades estéticas de la naturaleza tienen una significación ética. Y es que no es del todo correcto entender la historia de la humanidad como una historia de la decadencia de la fuerza normativa de la naturaleza. La ejemplaridad de la naturaleza ya fue puesta en duda en la antigüedad y la era moderna la ha considerado repetidas veces como instancia ejemplar. Aunque la autoridad normativa de la naturaleza se haya oscurecido con el surgimiento de la ciencia experimental, el interés por la naturaleza no ha desaparecido, más bien al contrario.

El acceso humano a la naturaleza inaugura posibilidades de orientación en la naturaleza que sólo pueden ser suministradas porque el hombre choca con algo que no ha sido suministrado por él. La naturaleza no subyace a los criterios culturales sino que viene dada también junto con la resistencia que la cultura encuentra. El reconocimiento de la diferencia entre naturaleza y acción humana es lo contrario de aquella actitud de indiferencia que supondría considerar la naturaleza como mero material

de disposición práctica o como soporte eficaz pero olvidado de la libertad humana. La naturaleza continúa haciéndose presente en los diversos planos de acción, como posibilidad, obstáculo, sorpresa, amenaza o finitud. La presencia de la naturaleza es algo más que la de un fundamento o un pasado. También hoy la filosofía de la naturaleza puede ser tema de una filosofía práctica que considere el tipo de experiencias humanas que se obtienen en la interacción con el entorno natural.

Es cierto que todo comportamiento humano frente a la naturaleza está determinado por criterios culturales. También la opinión de que la naturaleza es modelo del arte es una opinión de una determinada cultura. Los criterios de nuestro conocimiento de la naturaleza –aun cuando son naturalistas– no son criterios naturales. Sólo nuestras medidas son medidas para nosotros. Pero de esto no se sigue la victoria de *cualquier* primacía de la cultura sobre la naturaleza. Que la naturaleza no deba ser entendida propiamente como un modelo de la acción no significa que sea una mera sombra, un constructo del espíritu humano. Puede que la relación entre naturaleza y cultura no sea la de copia y original, que sea una relación más bien agónica y de mutua iluminación. Puede que las plácidas subordinaciones no nos ayuden a entender una relación más compleja de la que resulta una naturaleza que tienen su verdad en la cultura y una cultura que se aclara consigo misma cuando contrasta o choca con el mundo natural.

Se podría formular esta complejidad advirtiendo que toda cultura tiene algo así como dificultades con la naturaleza. Su consideración estética no será pues un intento de superar estas dificultades sino de celebrarlas. A toda cultura libre pertenece el conocimiento de los límites de su disposición sobre sus propias condiciones y por tanto la imposibilidad de una relación asegurada con la naturaleza. La estética de la naturaleza puede ser una protesta contra las ilusiones tanto de su apropiación utilitaria como de la reconciliación definitiva de los opuestos.

En la experiencia de la belleza natural se encuentran algunas propiedades de una ética de la vida buena. En primer lugar, es propio de la atracción de la naturaleza estética ser una realidad que se presenta sin intención, que pone un acento inintencional en la existencia humana. En nuestra armonía con la naturaleza advertimos que esa concordancia no es el resultado de nuestra producción, que hay un elemento casual, contingente y azaroso. La primera enseñanza moral de esa experiencia estética de la naturaleza es la capacidad de percibir la propia relatividad y de tomar distancia frente a sí mismo. No hay nada más desacertado que una vida plenamente acertada, de quien es prisionero de sus propios esquemas o de una coreografía uniforme del comportamiento social.

La naturaleza aparece como una realidad autónoma que no está hecha por el hombre. Natural es, en este sentido, lo que surge y acontece sin la

colaboración del hombre. De todas maneras, la distinción entre naturaleza y cultura según lo que existe sin el hombre o por él resulta un poco tajante. También podemos reconocer como natural lo que se desarrolla sin una continua colaboración del hombre. Una gran parte de nuestro medio natural *acontece* gracias a la organización del hombre que lo cuida, dirige y aprovecha. También consideramos como naturaleza los parques, jardines y paisajes agrícolas. Pero en cierto sentido tampoco la naturaleza organizada es propiamente un montaje del hombre, pues la intervención humana no modifica la dinámica del fenómeno natural. También la naturaleza técnicamente controlada permanece como un ámbito de procesualidad autónoma; sigue siendo un espacio de lo no hecho; sus objetos no son artefactos que debieran su forma exclusivamente al trabajo humano, sino cosas que –total o parcialmente– han llegado por sí mismas a ser precisamente lo que son. Tienen el carácter de aparecer en su propia forma: en la forma de aquella realidad que no conoce configuraciones fijas, cuya presencia no es solamente cíclica, sino también la presentación diaria y momentánea de unas modificaciones imprevisibles. «Estamos acostumbrados a contar con formas y el paisaje no tiene ninguna forma; estamos acostumbrados a deducir de los movimientos actos de voluntad y el paisaje no quiere cuando se mueve», puede leerse en un ensayo de Rilke sobre el pintor Worpswede (1910; 3). Los fenómenos naturales participan de esta indeterminación. Incluso los productos naturales más útiles no aparecen nunca exclusivamente con el signo de su determinación humana. Una producción agrícola o un jardín cuidado siguen siendo vegetales que, acompañados por la acción humana, viven sin intención alguna. En la naturaleza libre es donde mejor se nos presenta como algo que no está ahí para nada antropológicamente determinado.

Frente a lo artificial, lo natural ofrece la peculiaridad de consistir en unas formas que no han sido concebidas con un sentido. Su sentido estético no es una producción sino un acontecimiento que tiene como presupuesto una constitutiva ausencia de intención. La experiencia existencial de la naturaleza estética es siempre la experiencia de un límite en la previsibilidad de la acción humana.

En la presencia de la naturaleza hay siempre una dimensión experiencial contraria a la esfera del sentido cultural. La atención cultural a la naturaleza procede de una necesidad humana de contextos de sentido que no sea ni el resultado de una disposición funcional o instrumental ni de una interpretación rígida de la existencia humana. Que este tipo de experiencias sean *hechas* no es decisivo, pues se trata de un encuentro que no puede ser sustituido por ninguna producción. La naturaleza aparece así como modificadora o limitadora de las configuraciones culturales de los hombres. El aprovechamiento moral de la estética de la natura-

leza consiste en aprender la conveniencia de medir las configuraciones de sentido del mundo no sólo según el propio proyecto, a contrastar el propio proyecto con el sentido de los acontecimientos del mundo.

La contemplación estética también es una experiencia de la propia vulnerabilidad. Lo que experimento en el espacio contemplado no es sólo la instantaneidad en la que todo se me ofrece sino también mi propia receptibilidad corporal. El espacio contemplativo no es un espacio centrado en el yo sino la conciencia de una centralidad suspendida. Experimento mi cuerpo como presente en un espacio que no está organizado en orden a mi percepción. La naturaleza salvaje o libre se convierte en un espacio en el que «la orientación de sus objetos a nuestro cuerpo escapa de toda proporción» (Smuda 1986; 51). En los comienzos de la experiencia moderna de la naturaleza surge agudamente la experiencia de esta desproporción, tal como la describió Pascal sirviéndose de aquellas palabras de Salomón en el *Libro de la sabiduría (Sb* 5, 14) en el que comparaba la estancia del hombre en el mundo a la fugacidad de un huésped (1966 nº 205).

Kant vio el fundamento del gozo en la sublime desproporción entre el hombre y la naturaleza en una peculiar transformación de ese desagrado que nos pone de manifiesto a la vez nuestra capacidad. El desagrado que experimentamos ante el poder irresistible de la naturaleza es traducido estéticamente en el placer que nos proporciona la capacidad de vivir a partir del propio proyecto práctico: el de una organización moral del mundo. De esta manera Kant limita el alcance de la sacudida sublime, que ya sólo afecta a las potencias sensibles pero no al yo racional del hombre. En la *convicción de que somos una razón pura autónoma* nos experimentamos como sujetos trascendentales, como seres que, si bien estamos afectados sensiblemente por una naturaleza inmensa, permanecemos perfectamente imperturbables en nuestro profundo interior. Kant escamotea así el desafío que la experiencia de lo sublime representa para el hombre. Un concepto más adecuado de lo sublime debería tener en cuenta que los sujetos de esa experiencia son conmovibles en su interior. Sólo entonces se comprende el ambivalente placer de las situaciones que desafían y superan las capacidades humanas. Ese placer concierne precisamente a la fragilidad de nuestros proyectos vitales. Lo que se pone de manifiesto en una naturaleza que no se deja fascinar ni se somete a ellos es que se trata de proyectos nuestros, de pretensiones elevadas por nuestra libertad. La sublime alteridad de la naturaleza aparece bajo el signo de la libertad para buscar una nueva consonancia con esa exterioridad extraña o dejarla estar como límite de las propias posibilidades vitales.

Una beatitud indestructible no sería una felicidad propiamente humana. Precisamente la buena vida está acompañada de la conciencia de su fragilidad (Nussbaum 1986), de lo que es un buen ejemplo la ambivalencia

de la estética de la naturaleza. Esta experiencia es un correctivo frente a la ilusión de que pueda superarse absolutamente la contingencia en que vivimos, un recuerdo de que la felicidad es una situación de fortuna afirmada y gobernada, no de protección absoluta contra los azares de la vida.

Esta diferencia ha sido frecuentemente lamentada como una alteridad que merecía ser superada. Diversas filosofías de la identidad han aspirado a ofrecer una reconciliación definitiva entre lo natural y lo cultural. Bloch, por ejemplo, traduce la presencia de lo bello en la naturaleza como la promesa ontológica de un futuro cuya expresión no sea ya la resonancia de proyectos vitales frágiles sino la correspondencia total en la configuración perfecta del mundo. Este planteamiento tiene un claro precedente en la concepción que Marx tenía de la sociedad futura en la que confluirían plenamente lo humano y lo natural, donde la naturaleza sería la unidad plena entre el hombre y la naturaleza, la verdadera resurrección de la naturaleza (1974, 538). En ese futuro la interioridad abandonaría su clausura y el mundo exterior dejaría de aparecer como hostil e inhóspito. «Si en la interioridad hay también un universo, el único, en el que el hombre pueda estar en casa, también en el universo hay una interioridad, y estos conceptos correlativos (dentro-fuera, sujeto-objeto) pierden su sentido distante, en una oscilación metafísicamente concebida, no en la experiencia mística del destello o el instante» (Bloch 1959; 1580). La existencia estaría así configurada en unión con un paisaje en el que reside el sentido y el valor buscados. En continuidad con este planteamiento de Bloch no han faltado partidarios de una *ecología estética* que contribuya a *una humanización de la naturaleza bajo el ideal de una naturaleza como jardín* (G. Böhme 1989, 95 y 1984; H. Böhme 1988). Otros han considerado el jardín como *la célula germinal de una renovación de nuestra cultura* (Meyer-Abich 1986, 267). Bertolt Brecht ironizó acerca de este naturalismo fingido de quien cree encontrarse realmente con la naturaleza y no se topa más que con una escenificación interesada. Preguntado Herr K. por su relación con la naturaleza, contestó: «Me gustaría ver de vez en cuando un par de árboles al salir de casa. Se le preguntó de nuevo: Si quiere ver árboles, ¿por qué no se va al campo? Y replicó: He dicho que quería verlos 'al salir de casa' (...). Debemos usar la naturaleza con sobriedad. Entreteniéndose mucho en la naturaleza sin trabajo se entra fácilmente en un estado enfermizo, le sobreviene a uno como una especie de fiebre» (Brecht 1967, 381).

La cuestión que estos planteamientos arrojan consiste en preguntarse si con la pérdida de su problematicidad no se vienen abajo también las propiedades benéficas de la tensión entre la naturaleza y la cultura. Lo bello que no está en contraste con lo feo y en que no hay al menos un núcleo de sublimidad o de sorpresa incalculada no es plenamente bello. Una

naturaleza configurada por las normas humanas de belleza no sería más que el invernadero de una cultura enamorada de sí misma. Si la naturaleza fuera completamente el jardín de la humanidad, dejaría incluso de serlo.

Toda relación estética con la naturaleza ha tenido siempre como presupuesto una cierta afectación por la cultura. El hecho de que la huella humana sea cada vez más fuerte no disminuye la diferencia estética de la naturaleza sino que la acrecienta; cuanto más intervenida está la naturaleza por el hombre más importante resulta lo que en ella es naturaleza y no escenificación. Sería fatal disminuir o cancelar esta diferencia, cuando todavía se puede hacer valer, mediante una organización de la naturaleza según imágenes humanas (también la imagen que los hombres tenemos de lo que es una naturaleza libre es una imagen humana). Conservar la naturaleza no significa subrayar su concordancia con la existencia humana y evitar a toda costa lo que en ella hay de extraño e irreductible a la estética del jardín. Esta naturaleza sería demasiado artificial para conservar las virtudes estéticas de la naturaleza frente a todas las correspondencias artificiales. Naturaleza es propiamente la tensión entre ambas posibilidades, la reconciliación y la discrepancia. La experiencia de la naturaleza conforma una cultura de la distancia frente a la cultura.

La extrañeza de la naturaleza incrementa el gozo estético. La naturaleza «libre» es una naturaleza que se presenta con toda su ambivalencia, que no siempre es bella. La naturaleza posee la ambivalencia inquietante de su contingencia. Desarrollar un sentido estético para la naturaleza significa desarrollar un sentido para la gozosa pero también para la amenazante contingencia de la naturaleza. No se puede afirmar la alteridad y variabilidad de la naturaleza sin aceptar al mismo tiempo su capacidad destructiva. Es un contrasentido estético querer sólo la contingencia positiva de la naturaleza. La aceptación de este hecho no significa aceptar todos los hechos que surgen de esta contingencia. Esto se debe a que la belleza es un concepto de contraste. Si no supiéramos qué es lo bello por diferencia con lo feo o lo menos bello frente a lo más bello, no sabríamos nada de belleza. Y la naturaleza es el mejor ejemplo de esto. El paradigma de su variabilidad consiste en su oscilación entre una presencia lograda y otra malograda. Incluso la belleza natural más apacible y duradera está amenazada por la posibilidad de ser interrumpida o anulada por la misma fuerza de la naturaleza, por terremotos, tormentas o períodos de sequía. La naturaleza que es con toda seguridad bella seguramente no es naturaleza. Carecería de aquella inafectación de aparecer con su propia forma indisponible y autónoma.

En las relaciones humanas también se hacen ver las características de la belleza natural, especialmente en el ámbito de la erótica, en la peculiar fragilidad de una relación que pone en contacto dos tiempos distin-

tos, dos sujetos autónomos y una belleza variable. De este modo cabe interpretar aquella afirmación rotunda de Horkheimer de que la píldora destruiría el amor erótico. Esto se puede entender en la medida en que pone la relación sexual bajo una lógica de dominio y previsibilidad que permite prescindir del lenguaje del deseo, de la conjunción azarosa de tiempos distintos, de la paciencia e imprevisibilidad, convirtiendo al amor en algo que se hace y no en escenario de un acontecimiento en el que se hace visible una base natural de las relaciones interpersonales. El placer sexual tiene mucho que ver con esa pérdida que gozamos en la consideración de la naturaleza como una realidad distinta de nosotros y que arrebata a sus supuestos protagonistas. Regulada por una asegurada previsión, la sexualidad se despoja de alguna de las virtualidades que la asemejaban a la experiencia de una belleza natural, o sea inintencional, sorprendente y sobrecogedora.

Una ética de la estética de la naturaleza está en condiciones de considerar la naturaleza no meramente como posibilidad de supervivencia, sino como posibilidad de la vida buena, no tanto recurso como condición o, mejor aún, *forma*. Sólo una estética de la naturaleza puede justificar el significado profundo de un trato no instrumental con la naturaleza. El problema moral que plantea el ecologismo no reside únicamente en la destrucción de las condiciones necesarias para la vida cuanto en la destrucción de una *forma* de la vida. La eliminación de la belleza natural es la liquidación de una relación no instrumental con el mundo natural. Es también la destrucción de la contingencia positiva, de la diferencia estética, de la libertad real y del tiempo cumplido.

De la contemplación estética de la naturaleza se eleva un imperativo a todas las configuraciones artificiales de la vida: aunque sean producciones deben parecer acontecimientos, que las cosas hechas se hagan valer como cosas que pasan. Un texto de la *Crítica del juicio* de Kant puede servirnos para ilustrar este interés por lo natural. «¿Qué aprecian más los poetas que el bello y fascinador canto del ruiseñor en un soto solitario una tranquila noche de verano bajo la dulce luz de la luna? Pero ocurrió una vez que un alegre hostelero, no habiendo encontrado ningún cantor semejante para contentar a sus huéspedes que habían venido a disfrutar el aire del campo, ocultó en el soto a un tipo travieso que sabía imitar ese canto como lo produce la naturaleza (con un tubo o una caña en la boca). Pero tan pronto como se descubrió el engaño, nadie consintió seguir oyendo esos sonidos tenidos antes por tan encantadores (...). Tiene que tratarse de la naturaleza misma o de algo que nosotros tengamos por tal, para que podamos tener un interés inmediato por lo bello como tal» (1790 § 42).

Las cosas que admiramos parecen ponernos en contacto con una región impersonal, donde no hay firmas ni registros de propiedad y gobierna

una cercana naturalidad. Las obras de arte, las acciones magnánimas y el ingenio en general no se presentan como el resultado de una esforzada subjetividad; del combate que a menudo las precedió no llega ningún ruido, ni noticia del esfuerzo en el que se gestaron. Alguien debió de pasarlo muy bien haciendo esto, suponemos, y no sabemos qué admirar más, si su maestría o su desaliñada facilidad, su poder o su abandono para dejarse, simplemente, llevar. La autoría es discreta y trasparente, lejana como una paternidad que ha abdicado de sus derechos de tutela. Lo sublime –en el arte y en la vida– se despliega ante nosotros con una asombrosa facilidad.

Se cumple así la exigencia formulada por Thomas Mann: en su plenitud el arte se despoja de la apariencia de arte, neutraliza su artificiosidad adoptando formas en las que no queda huella alguna de su autor: sonidos dispersos, trazos sin sujeto, movimientos no gobernados. Algo semejante advertía Wittgenstein cuando afirmaba que no escribía con la cabeza sino con la mano (1995 [87]). El virtuosismo sencillo del arte nos atrapa con su ligereza oportuna; la elegancia –en el arte y en la vida– es la supresión de lo mecánico, sublimado en una espontaneidad armónica, el artificio convertido en naturaleza, o sea, la naturalidad. Aristóteles venía a decir algo parecido en el ámbito de la ética al señalar que no es virtuoso quien tiene que pensar demasiado antes de actuar bien. Las virtudes empezamos ejerciéndolas y sólo al final acabamos poseyéndolas. La virtud es facilitación, ahorro de tiempo y espontaneidad. Aunque haya sido precedida por una experiencia forjada en la meditación y el esfuerzo, su ejercicio carece de aquella tensión que hace tan molesto, por ejemplo, que alguien nos recuerde lo mucho que le está costando hacernos un favor o que insista en mostrar que actúa sin inhibición. Esta conducta es mendaz porque se ha detenido en el momento del esfuerzo y no ha acertado a resolverlo en ese desapego final en el que se resuelve un movimiento bello.

Las cosas que nos desagradan suelen ser penosamente subjetivas, como el espectáculo esforzado de los malos actores, la virtud ostentosa y la pericia manifiesta, cuando la razón es asediada con argumentos abrumadores, en los ritmos insistentes que invaden el vacío de la música rudimentaria, el control estricto y la fuerza no contenida de los malos sistemas sociales y políticos. Aquí el segundo plano lo invade todo y el poder sobre las cosas se torna esfuerzo ridículo, insistente, torpe o impetuoso. Ese *querer ser expresivo a cualquier precio* que Nietzsche denunciaba en la música de Wagner es una nota común a excesos de muy diversos ámbitos. No es fácil resistir la tentación que Wittgenstein describía como *hacer explícito el espíritu* (1995 [35]). Cualquier cosa se puede estropear cuando significa demasiado, como cuando se tiene demasiada razón o poder; ni siquiera la seducción tiene éxito si es con-

fundida con un reclamo ante el que no cabe sino rendirse. Todo se torna insoportable cuando no permite una resistencia de la libertad y también cuando no es percibido como resultado de la libertad. La torpeza es algo así como una intención laboriosa, que el habla coloquial descubre cuando dice de alguien que *va de* algo (de guapo, listo, bueno, víctima o provocador). Es la falta de naturalidad que advertimos en quien pone cara de esfuerzo, de amabilidad comercial o electoral, y le agradeceríamos que fuera menos generoso o amable. Shakespeare demostró conocer muy bien la condición humana cuando hacía que Yago declarara insistentemente su lealtad a Otelo, mientras urdía su calculada traición. La lealtad de otros personajes se mostraba en la innecesidad de ser continuamente declarada. La naturalidad es una presencia discreta, el disimulo –a veces nada fácil– de la dificultad. «Genio es –sigo citando a Wittgenstein– lo que nos hace olvidar la destreza» (1995 [248]).

Por eso el anonimato goza de tanto prestigio especialmente en materia de arte y moral. Para que algo esté plenamente logrado no debe comparecer el autor. El anonimato de las buenas acciones ha sido siempre alabado como la firma ausente de la virtud. La aniquilación del sujeto en el personaje es un requisito teatral y moral, lo que muestra ese profundo parentesco que vincula la representación escénica con el parecer que gobiernan las virtudes. El artista se ha sentido casi siempre un recipiente indigno. Mozart, por ejemplo, declaraba en cierta ocasión que le había llegado toda una sinfonía. En otros casos, el anonimato ha sido más fingido que real, para adornarse de un prestigio inmerecido, como Rabelais, que afirmaba haber escrito su *Gargantúa* al dictado de las musas, entre comida y bebida. Ese mismo deseo de desaparecer pudo impulsar a Bartok a recorrer la Bohemia profunda en busca de fuentes anónimas que, a través de la tradición y el folklore, le pusieran en contacto con algo que careciese de autor. Y por eso el anonimato del arte ha oscilado siempre entre las dos formas extremas de estar fuera de sí: la inspiración divina y la posesión demoníaca. Porque nadie creería una explicación humana para esos productos extraordinarios que nos atraen con tanta fascinación.

La supresión del sujeto ayuda a comprender el fenómeno correlativo de la emancipación del objeto, que convierte a todos los artistas en aprendices de brujo ignorantes de la fórmula para recuperar el control sobre lo producido. Me refiero a esa experiencia de que las obras devienen otras, extrañas y enigmáticas incluso para su mismo artífice. El viejo Goethe decía que sus obras, una vez escritas, se le volvían extrañas. Una enigmática lejanía se interpone entre lo pretendido y el resultado; algo es arrebatado de la mano que lo ha escrito o de la boca que lo ha pronunciado y se dispersa en el fluir de las cosas, en el dominio público. El virtuosismo es el incremento de esta distancia entre lo que se quiere y se puede, donde la extensión de la influencia deviene cada vez más amplia

por comparación con lo que se ha pretendido. Mejorar, aprender, es ausentarse progresivamente de lo que se hace, mostrar más y decir menos, convencer por la vida y no por el adoctrinamiento. Esto tiene una gran significación pedagógica. Un maestro puede mostrar resultados sorprendentes durante el curso, cuando sus alumnos están bajo su influencia inmediata, sin capacitarlos para mantenerse por sí mismos en esa altura, de tal modo que se derrumban cuando no les tutela. Wittgenstein pone el ejemplo de Mahler, cuya orquesta era excepcional cuando él la dirigía, pero que se perdía sin su dirección.

Esa extrañeza e indiferencia que sustrae a las obras del control y la posesión del autor es lo que les confiere su verdadero significado: el don de expresar sentimientos y valores de otros hombres, en otras situaciones y momentos que el autor nunca hubiera podido imaginar. En la vida que muda, las palabras y los libros, las figuras y las historias no permanecen siempre iguales a sí mismas, sino que envejecen y rejuvenecen, se alejan y aproximan, cambian de acento y fisonomía como los individuos y las generaciones en el tiempo. La paternidad de las obras no es menos precaria que la de la carne. Probablemente sea esta la lección más importante de Zaratustra: *ahora, prescindid de mí.* La buena obra de arte no es resultado de un dominio por parte del sujeto, no es una declaración ostentosa de propiedad sino un extrañamiento, algo que se aleja; una obra dura en la medida en que puede presentarse de manera diversa a como su autor la había concebido. Por eso podía decir Tolstoi que Ana Karenina se le había escapado de las manos. Y Flaubert no hacía mera retórica cuando exclamaba, en el dolor de la enfermedad mortal: «¿Por qué tengo que morir cuando la puta de Emma Bovary vive y seguirá viviendo?».

En el gozo ante la alteridad de la naturaleza y en el aprecio de lo que vive por sí mismo se nos hace presente el significado ético de una estética de la naturaleza. El hombre hace así la experiencia de toparse con algo diferente, que cobra sentido propio y que le muestra la belleza de las acciones que adquieren ese estatuto de vitalidad liberada. La naturalidad aparece así como una propiedad para juzgar el sentido ético de las acciones al margen de las intenciones subjetivas pero sin que el sujeto termine rendido ante una objetividad abrumadora. Las categorías de lo subjetivo y lo objetivo dejan de ser aquí cualificaciones éticas pertinentes. En la naturalidad hay más que una intención subjetiva pero no deja de comparecer la libertad precisamente porque el hombre celebra esa diferencia con el gozo, la facilidad y el asombro.

Daniel Innerarity

Bibliografía

BLOCH, E. (1959), *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt: Suhrkamp.

BÖHME, G. (1984), *Die Frage nach einem neuen Naturverständnis*, en Böhme, G./Schramm, E. (eds), *Soziales Naturwissenschaft. Wege zu einer Erweiterung der Ökologie*, Frankfurt: Suhrkamp, 123-139.

– (1989), *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt: Suhrkamp.

BÖHME, H. (1988), *Natur und Subjekt*, Frankfurt: Suhrkamp.

BRECHT, B. (1967), *Geschichten von Herrn Keuner*, en *Gesammelte Werke*, 12, Frankfurt: Suhrkamp.

INNERARITY, D. (1992), «La naturaleza como invento cultural. Sobre la función de la estética en la sociedad moderna», en *Themata* 10, 517-532.

KANT, I. (1790), *Kritik der Urteilskraft*, en *Werke*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften.

MARX, K. (1974), *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, en Marx, K./ Engels, F., *Werke*, Berlin: Dietz.

MEYER-ABICH, K.M. (1986), *Wege zum Frieden mit der Natur. Praktische Naturphilosophie für die Unweltpolitik*, München: DTV.

NUSSBAUM, M.C. (1986), *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, London: CUP.

PASCAL, B. (1966), *Pensées et opuscules*, ed. Brunschvig, Paris: Hachette.

RILKE, R.M. (1910), *Worpswede*, Bielefeld: Velhagen & Klasing.

SCHILLER, F. (1943), *Über naive und sentimentalische Dichtung*, en *Schillers Werke. National Ausgabe*, XX, Weimar.

SMUDA, M. (1986), *Landschaft*, Frankfurt: Suhrkamp.

WITTGENSTEIN, L. (1995), *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid: Espasa Calpe.

Dos notas sobre Ibsen

El verano tardío

«Un día, la juventud llamará a mi puerta. Entonces, será el final del constructor Solness», dice este personaje en el homónimo drama de Ibsen, que data de 1892 y señala un punto de inflexión en la obra del escritor noruego. La juventud que el constructor Solness siente próxima a aparecer no es solamente la nueva generación, que quiere desplazar a la que ya ha madurado y ejerce el poder desde hace demasiado tiempo; tampoco es el demonio anárquico del deseo erótico, que llega para alterar el orden del hombre de media edad establemente instalado en el edificio de la existencia y del trabajo, como la jovencísima y salvaje Hilde que llama a la puerta de Solness, precisamente cuando éste pronuncia aquellas palabras, creyéndolas aún una imagen metafórica y sin sospechar que están por convertirse en realidad. Los demonios de cabello rubio o castaño, que Solness teme y, a la vez, desea aferrar con absoluta determinación, son, ante todo, la oscura y profunda energía de la vida, que atropella los diques con los cuales la razón y la moral han creído dominar el caótico y múltiple flujo de lo real.

Con *Solness el constructor* –si no ya con *Hedda Gabler,* dos años anterior– Ibsen parece abandonar, según numerosos intérpretes, el compromiso fundamentalmente ético, ideológico y social de sus dramas precedentes, para volverse hacia el trágico juego de las pulsiones y la vitalidad, a esa profundidad de la persona cuyos tumultos y mecanismos sobresalen más allá del bien y del mal, y de la voluntad racional y moral. Ciertamente, ya en *La casa Rosmer* (1886) Ibsen había denunciado una concepción ética de la vida, cuya rigidez mataba a la vida misma, pero, en conjunto, su obra se había desenvuelto –al menos conforme a un tópico reductivo, pero confirmado hasta por Thomas Mann– bajo el signo de un imperativo categórico de moral y trabajo. Hasta su incipiente vejez, Ibsen apareció esencialmente como un escritor de la racionalidad socrática, un escritor que perseguía, con espíritu burgués progresista, el dominio del sujeto sobre la naturaleza, la despiadada organización racional de la vida por parte de una conciencia individual que, para domar a la natu-

raleza, debe ante todo domarla ascéticamente en sí misma y negarse a esas inquietas y múltiples seducciones de la vida a las que el mismo Ibsen había demostrado, en su *Peer Gynt* (1867), ser poéticamente sensible. Recordado por sus amigos como un temperamento escasamente erótico, Ibsen –hablando, a comienzos de los años ochenta, de un libro de su compatriota Bjornson– criticaba la sobrevaluación del amor, que debía someterse, según decía, a tareas más elevadas.

La madurez y la vejez de Ibsen, en cambio, propenden, nostálgicas, hacia el flujo dionisíaco de la vida, hacia los disolventes reclamos del mundo; ante todo, también, hacia el desdeñado Eros. El único reproche que se formulan los personajes de sus últimos dramas es no haber vivido sus vidas, haberlas reprimido y sacrificado en nombre de alguna meta aparentemente superior (el arte, el trabajo, la moral, el civismo) que, en realidad, ni justifican la vida ni le confieren significado, sino que la sofocan vil e inútilmente. Solness no quiere rechazar a Hilde, que ha llegado hasta su puerta, sino que saluda en ella al nuevo día que despunta. Este sol que se levanta en el ocaso de Solness y del propio Ibsen, también es el amanecer de una nueva cultura, que nace del declinante humanismo racionalista y positivista, y que el viejo escritor recibe turbado pero sin resistencia.

La inquieta ternura de Ibsen ante tal aurora, a la que contribuye pero que siente pasar inexorablemente sobre su persona, tiene, al menos en parte, un origen autobiográfico. Tras la figura de Hilde hay un personaje femenino real, quizá la única verdadera pasión de Ibsen, interiormente tempestuosa aunque exteriormente compuesta por una respetuosa y casta distancia. El modelo de Hilde –y probablemente, asimismo, de la trágica Irene del último drama ibseniano, *Cuando nos despertemos entre los muertos* (1899)– es Emilie Bardach, una vienesa de dieciocho años que Ibsen, con sesenta y uno cumplidos, conoció y frecuentó entre agosto y septiembre de 1889 durante un veraneo en el Tirol, en Gosensass, hoy Colle Isarco.

De Emilie Bardach se sabía poco. La crítica ibseniana tendía a ignorarla y aun a minimizar el episodio, siguiendo la táctica adoptada desde el comienzo por la sagaz señora de Ibsen, o si no, a liquidarla como a una Hedda Gabler en edición de bolsillo, como una aventurera frívola y ávida de conquistar a unos hombres ya comprometidos sentimentalmente, y sobre todo, a celebridades, como lo era Ibsen, entonces en la cumbre de su fama. Emilie constituía una suerte de habladora sentimental, que Karl Kraus tenía a bien satirizar en sus indudables aspectos de *Kitsch* romántico-publicitario y de talante propagandístico. Los fragmentos de sus diarios, citados en algún artículo, no iluminaban las sombras de su figura, que fue puesta de manifiesto en un estudio de Hans Erich Lampl, quien publicó el texto íntegro de dichos diarios y de sus cartas a

Ibsen, confrontados con los del propio escritor e interpretándolos con precisión filológica y fino gusto.

El breve diario comprende los dos meses de veraneo y algunos posteriores en Viena, donde Emilie Bardach había vuelto con su familia tras separarse de Ibsen, a quien nunca más vería y con el cual permaneció en contacto apenas durante un año, por vía epistolar. Grácil y vibrante, el diario testimonia –tanto como las cartas– la conmovedora inocencia de aquella pasión y la trama de demoníaca inquietud, indefensa consunción y respetuosa distancia que componen no sólo esta historia, sino toda historia de pasión y de rebelión de aquella gran generación *fin de siècle* que subvirtió las leyes y las convenciones morales en nombre de la vida, a menudo sin lograr gozar de esa vida despegada de las superestructuras ideológicas. La revuelta de la generación que se propone reestimar los valores morales se acompaña –como enseña el triángulo sentimental Nietzsche/Lou Andreas Salomé/Paul Rée– con una hipersensibilidad moral y una inocencia de sentimientos que la civilización no ha vuelto a conocer.

También la historia de Ibsen y de Emilie Bardach es un ovillo de anarquía interior y respeto social, rebelión ética y buenas maneras, energía vital y fragilidad nerviosa. Emilie estaba en Gosensass con su madre, Ibsen con su mujer y su hijo ya adulto; su relación, que no pasó nunca las fronteras del Usted, se desarrollaba entre las conversaciones de mesa en el hotel, junto con los demás huéspedes, y durante algún paseo por el bosque. Ibsen se siente íntimamente sacudido por una pasión que jamás había conocido, pero nunca pasa los límites del decoro y la precaución; Emilie, ilusionada e intimidada, se cuida por respeto, según dice, a la mujer y al hijo, y trata de convertir el amor imposible en una devota e intensa amistad, no sin la mezquina ambición de constituirse en la musa del gran hombre.

El 18 de septiembre anota que Ibsen le ha dicho que en ella ha descubierto el ignorado ideal que siempre lo movió a escribir, en tanto Ibsen –que define su encuentro como fatal necesidad y a la joven como un enigma– le ofrece una fotografía dedicada «al sol de mayo de una vida septembrina» y, en un pensamiento escrito en su álbum, habla de «la alta y dolorosa felicidad de una lucha por lo inalcanzable», que tal era su unión.

Emilie Bardach no era el pájaro de presa que Hilde, en *Solness*, sueña ser; era una niña de óptima familia, que frecuentaba la mejor sociedad vienesa, pintaba acuarelas con paisajes alpinos y campánulas, despreciaba la vulgaridad de los tiempos modernos, escuchaba refinados conciertos y leía dulzonas novelas histórico-sentimentales; sobre todo, se inclinaba hacia una abulia y una astenia que se traducían, a menudo, en crisis de depresión melancólica y de postración física. Era la delicada flor de

una élite declinante, que vivía el propio ocaso aun en sus frustraciones neuróticas y afectivas, disimuladas con señoril reserva; Lampl la compara felizmente con la *jeune parisienne délicate et nerveuse* descrita por Edmond de Goncourt en su *Chérie* y con otras de aquellas figuras femeninas, sensitivas y a la vez vitales, que encarnaron la debilidad y la fuerza en la crisis del *fin de siècle.*

Núbil y solitaria, Emilie Bardach murió en 1955; la seguridad y el bienestar de su clase quizá le habían dado, no obstante su hiperexcitabilidad, la salud capaz de sobrevivir a los desastres de la historia.

Emotiva y fatua, administradora de la grandeza que la ilumina, Emilie registra la pasión de Ibsen, su delicadeza y su «violencia elemental», entretejiéndolas con las trivialidades cotidianas de una existencia cumplida y distinta; el relato del sueño de Ibsen sobre su vida en común se mezcla, sin alteraciones de tono, con la relación de recepciones y funciones de teatro. Ibsen fue quien cortó la amistad amorosa y la correspondencia, que parecían una falsa coartada para su pasión real; no obstante, ocho años después, Ibsen le escribe aún tres líneas, para decirle que no podía dejar de pensar en aquel verano en Gosensass, el más feliz de su vida. Emilie quedó en la fantasía de Ibsen como el símbolo de la vida no vivida y renació en las figuras poéticas que expresan tal tragedia. Pero Ibsen sabía que el arte no justifica la vida que le ha sido sacrificada y sus obras tardías ilustran esta contradicción, que luego será retomada y divulgada por Thomas Mann.

Ni él ni Emilie habían tenido esa conciencia robusta, capaz de abrazar sin tormentos morales, de la cual hablan Solness y Hilde; por otra parte, una conciencia más allá de la moral, tan deseada por la cultura *fin de siècle,* sólo será alcanzada en nuestros días, con la reducción sociológica de los conflictos éticos y con la propia disolución del problema del mal en una fenomenología anónima. Para curar su herida, Solness no duda, como lo dice él mismo, en arrancar trozos de piel a otros hombres, pero esto lo hace sufrir aún más. La conciencia robusta sólo es posible cuando ya no hay conciencia, cuando ha sido nivelada por mecanismos colectivos, pero con ella desaparece asimismo el pathos que repugna a la conciencia. Mientras Ibsen vivía su historia con Emilie, aparecía, por ironía de la suerte, su biografía oficial escrita por Jaeger, que él quería enviar a la amiga: pero, en tanto, su vida seguía y huía, más allá de esa biografía y de cualquier otro libro.

El cerco del burgués

«La mayoría» grita el doctor Stockmann, protagonista de *Un enemigo del pueblo,* «tiene la fuerza, pero no tiene la razón». Stockmann declama

su desprecio ante una canallesca asamblea popular, que lo cubre de invectivas porque él quiere desenmascarar las mentiras sociales y los beneficios ilícitos del estamento dominante: la «maldita mayoría democrática», formada por tiranos y gregarios tiranizados, no tolera ninguna infracción al propio sistema. Stockmann, que ha querido denunciar la contaminación de las aguas, resulta agredido por toda la comunidad, tanto por el burgomaestre que gobierna como por la oposición de izquierdas, porque es la comunidad íntegra, más allá de las disputas políticas y los juegos electorales, la que se sostiene con la riqueza que producen aquellas fuentes infectas. Desde este punto de vista, *Un enemigo del pueblo* ha sido justamente entendido como el ácido retrato de una sociedad perfecta y abyectamente homogénea en su mecanismo y unitaria en su tejido sustancial, más allá de las irrelevantes aunque manifiestas tensiones ideológicas, dispuesta a defender globalmente sus intereses reales. Ibsen define como verdaderamente «liberal» a dicha mayoría, que guía al conglomerado social y, al tiempo, es guiada por él. No creo forzar el texto adoptando, en mi traducción (Ibsen: *Drammi,* Garzanti, Milano, 1976) la expresión «mayoría democrática»: a noventa años de distancia, la palabra «democracia» tiene hoy una carga de idealidad y de retórica, de progreso y falsificación, de verdad y charlatanería, de libertad y tópico, implícita entonces en el adjetivo «liberal». En *Un enemigo del pueblo* Ibsen parece señalar el carácter burgués de la masa, despersonalizada por la persuasión colectiva y tan compacta que incluye a todas las fuerzas y se presenta como única realidad posible, como sistema total y cerrado. El drama ibseniano desenmascararía así la involución burguesa que engatusa y corrompe hasta a los elementos progresistas, la tiranía de las mayorías heterodirigidas que no admiten desviaciones ni deformaciones en sus valores preestablecidos: para desafiar vana pero heroicamente a esta dictadura masificada está Stockmann, el hombre solo, el rebelde.

La desconcertante complejidad de Ibsen reside, más sutil y escondida, no sólo en esta crítica a la vociferante mayoría anónima, sino asimismo y sobre todo en la burlona parodia de las minorías ruidosas y su turbulento exhibicionismo contestatario. La monolítica unidad del sistema burgués comprende, en su juego de las partes, además de las fuerzas tradicionales y vacuas de la política oficial, incluso la teatral vanidad de la arrogancia opositora. Stockmann no es un revolucionario, sino la caricatura de un revolucionario, y quizás hasta una autocaricatura del mismo Ibsen. Stockmann se estrella contra la mayoría sólo cuando la ha perdido, mientras antes se jactaba de llevarla sobre sus hombros; se enfervoriza de justicia social pero bufa de impaciencia cuando debe visitar a cualquier pobre diablo enfermo, presume de una revolución sin precisar sus formas ni sus contenidos, elige con honestidad la derrota y la soledad

pero se vanagloria de ellas como si fuera un signo de elección y de nobleza. A pesar de su sinceridad subjetiva, subyace en él, completa, la petulancia pequeñoburguesa que busca, a cualquier precio, el inconformismo, la excentricidad, el papel de opositor. No hay contraste, sino evolución, entre sus primeras y últimas manifestaciones, entre la complacencia filistea por el cordero asado, o la envidiosa chismorreta sobre las ganancias de los otros o la ramplona seguridad de hablar por los pobres y en nombre de los pobres, que no pueden pagar y deben depender de sus palabras. Justamente, el chaquetero redactor de *La voz del pueblo* lo designa tanto como revolucionario o aristócrata; Ibsen pone despiadadamente al desnudo la altivez elitista, o sea la presunción burguesa de la minoría contestataria, el innoble y siempre actual dogmatismo del intelectual que degrada a los oprimidos con el fin de abrir una polémica esnob, que los recluta como una leva de subdesarrollados, que se arroga, hoy como ayer, el derecho de hablar en su nombre y estar siempre del lado justo, de parte del progreso y de la revolución. El terrorismo propagandístico e ideológico impone sus definiciones por encima de toda verificación concreta y se amolda, así, al totalitarismo de la mayoría imperante. «La razón» dice Stockmann «la tenemos yo y algunos pocos más». En esta indemostrada e indemostrable identificación con el Espíritu del Mundo, se integra también el desprejuicio de salón de Petra, la hija de Stockmann, que despotrica contra la escuela tradicional pero retrocede cuando se le presenta la posibilidad de realizar sus confusos proyectos pedagógicos y habla con suficiencia filistea del pensamiento religioso.

En *Un enemigo del pueblo* Ibsen ha escrito una parábola cómica de la grande pero equívoca revuelta antiburguesa que serpentea en la cultura europea a partir de la segunda mitad del pasado siglo y se arrastra hasta hoy. El doctor Stockmann es realmente, y no sólo irónicamente, un enemigo del pueblo, como los grandes enemigos del pueblo del Ochocientos, Burckhardt, Carlyle, Kierkegaard, Nietzsche, con los cuales comparte (en escala reducida y en clave humorística) la nobleza, la agudeza y la esterilidad. Como ellos, es veraz en su denuncia, pero desviado y desviante en las consecuencias que obtiene y en el tono que les imprime. Es un personaje tragicómico: subjetivamente se rebela a fondo contra la racionalización del universo burgués, pero objetivamente no consigue salir de él y, torpe, se encalla.

Stockmann fustiga justamente el falsificado concepto de pueblo, reducido a un modelo medio del ciudadano integrado, el mecanismo autoritario de los órganos de opinión que fabrican convicciones camuflándolas de elecciones libres, la perversión del lenguaje banalizado por las palabras de orden, la manipulación de las conciencias, la uniformidad social impuesta a los individuos; amonesta sobre la vida breve de las verdades,

contesta las ilusiones del optimismo progresista inculcadas por las clases dominantes, acusa al gobierno de los imbéciles y la prepotencia de los partidos. Ante estas tiradas, el público, a menudo, lo aplaude, sin advertir que Ibsen está involucrado en el espectáculo, casi hasta demostrar el malentendido en el que cae Stockmann; el aplauso se dirige al exaltado rechazo de la democracia, no al diagnóstico de los gravísimos defectos implícitos en tal democracia, que de hecho la vacían de libertad. Stockmann es arrastrado hacia posiciones que niegan sus premisas: su condena de la falsa igualdad, que debería ser una repulsa de toda desigualdad de derechos y posibilidades, termina por convertirse en una enfática apoteosis. En polémica con la falsa cultura que integra a los proletarios en las filas de los nuevos subalternos, Stockmann termina por augurar a éstos últimos una condición de bestial incultura; después de haber entendido el carácter plebeyo y hampón de los mayoritarios, reduce despectivamente la comunidad entera a un hampa y un populacho.

Stockmann sólo sabe reaccionar, y su protesta está coaccionada, como toda reacción; así aparece como una versión cómica del honesto, impávido e infecundo intelectual de derechas. Su rebelión nace de la impotencia y de la enorme distancia entre querer y poder; se ve constreñido al rol del contestador, como el gran reaccionario que siempre resulta lacerado por el acre sabor de la derrota –una derrota noble, en cuanto reacciona contra el imperio de la mentira y de la iniquidad–, pero sin horizontes. Stockmann resulta cómico porque es arrastrado por los acontecimientos, justamente cuando se ilusiona creyendo que los domina, y porque se envanece de su solitaria libertad en tanto está completamente determinado por el engranaje social; debe aprender del suegro, un duro campesino propietario noruego, que ignora las dudas del burgués, y al cual su acción puede proporcionarle una buena ganancia. Maniobrado por el mecanismo de la sociedad, rechaza en bloque a la sociedad y la política, cualquier política que le parece comprometedora, y recurre a la patética banalidad de la anti-ideología, con un típico perfil anárquico-reaccionario. De conformidad con el mito *fin de siècle* del viandante libre y rebelde, Stockmann se insurge contra el poder del dinero y sueña con una floresta virgen o una isla en los Mares del Sur, comprada a buen precio, con una inconsciente despreocupación económica que revela la connotación pequeñoburguesa de la evasión mítica y se complementa con la expeditiva negligencia que ostenta respecto a las concretas restricciones de su familia. Es, en definitiva, un superhombre en miniatura, hinchado por sus propias palabras e infatuado por las comillas de sus artículos, según el prototipo del intelectual decadente y, a la vez, del peleón intelectual pseudoprogresista.

La ironía que rodea la función real de Stockmann no obsta a su rectitud personal, la humanísima debilidad del rebelde metido en dificultades

insanables y dispuesto, aun con magnilocuente vanidad, a pagar personalmente sus errores. También en este sentido es el típico reaccionario, el cual, viviendo hasta el fondo y sin cortapisas las contradicciones de la sociedad burguesa, es a menudo el único que sufre el castigo. La soberbia de Stockmann es una rabia autolesiva, y el nihilismo autodestructivo del hombre herido que sólo sabe reaccionar, exasperando sus propias posiciones –a las cuales fue empujado por la fuerza de los otros– por gratuito amor al desafío y degradándose para demostrar su desprecio. Su énfasis es cómico porque se coloca en estridente contraste con la realidad, pero siempre tiene presente la verdad, aun en la más aberrante de las soledades. El superhombre con casquete y paraguas es, quizás, un crítico autoritario de Ibsen; intelectual solitario que denuesta a la totalidad política poniéndose fuera de ella, y escritor que lleva el mundo a juicio desde su mesa colocada en un grado cero, Ibsen sabe que su desapego es grandioso y estéril, porque comprende la globalidad del cáncer social pero no indica ninguna solución y se complace en su gélida neutralidad. *Un enemigo del pueblo* es también un diagnóstico de esta clarividente impotencia; no por casualidad lo escribió en 1882, en la fase de crisis que va de *Espectros* a *El pato salvaje.*

En torno a Stockmann, en el drama, giran todas las posibilidades del compromiso y de la corrupción: la cínica avidez de los capitalistas, el transformismo de la oposición popular, el servil egoísmo de los moderados, el rencor de las viejas clases dominantes desapoderadas, los mezquinos intereses familiares. Un inexorable cerco encierra en un vórtice de repeticiones y de inutilidad a los personajes de *Un enemigo del pueblo,* cuya tensión no conoce una vía de escape. Monumento de sí mismo, Stockmann, como en la puesta en escena de Edmo Fenoglio y Tino Buazzelli, gira sobre sí, con un ritmo circular que ignora el camino y el progreso, en el eterno retorno de lo idéntico, que señala la trágica y cómica odisea de los grandes y menos grandes enemigos del pueblo, y la quiebra de los sueños de salvación.

Claudio Magris

Traducción de Blas Matamoro

Empezar de nuevo

El descubrimiento de *Terraqué* de Guillevic, hace veinticinco años, se confunde para mí con el de una voz cuya fuerza *designativa,* rehusando la imagen a la que se reducía (y se reduce todavía con demasiada frecuencia) la poesía, ofrecía, por contraste, casi sensible, palpable, la presencia del mundo. Un mundo pobre, duro, concentrado en algunos objetos tan humildes que nunca se les habría podido ver, se diría, si el poema, de pronto, no les hubiese dado vida:

Dos botellas vacías
En una esquina del desván.
El viento mueve las tejas
Del armazón.

Sin embargo, esta poesía «objetiva», como se la había bautizado en 1942, en la época de la aparición del libro, se distinguía ya con mucha claridad de la de Follain o la de Ponge (ambas muy diferentes ya entre sí), con las que se la quería, demasiado precipitadamente, clasificar. Mientras que Ponge juega con las palabras y las hace jugar para encontrar, en la red de sus relaciones, un objeto –un *objuego*– indisociable del lenguaje que lo explora; mientras que Follain, en la «narratividad» de una escritura poética de querida simplicidad, no juega sino que *muestra,* pone en escena la existencia más humilde, la más minúscula, en cuadritos o viñetas cuyo espacio aparentemente estrecho se ahueca en una turbadora profundidad temporal, Guillevic, simplemente, *habla.* Con una palabra que se interroga, medita, pregunta o toma partido por el mundo, como él mismo, en una perfecta definición de su andadura, lo declara en *Paroi:* «He increpado/ Al océano, a la tierra, a la vida,/ A muchas otras cosas. /Los he interrogado directamente./ Los he tuteado.»

De esta dimensión elocutoria o interlocutoria se deriva el tono inimitable de una escritura que huye como de la peste de ese «alto lenguaje», ese proferir taumatúrgico al que nos ha habituado una cierta ideología literaria. Pues, incluso y sobre todo cuando escribe, Guillevic es un hombre que habla, no deja de hablar. Lo que no excluye ni el saber, ni la

reflexión, ni la finura, ni la gravedad, sino que da a su poesía una bondad, una picardía y, a veces, un humor, casi del todo ausentes del resto de la poesía contemporánea. «El que escribe como habla, decía Juan Ramón Jiménez, irá más lejos que el que escribe como se escribe». Mientras que algunos lo han intentado sin lograrlo, Guillevic lo consiguió desde un principio y como espontáneamente: «Felizmente/ (vuelve a confesar con alegría en *Paroi*) Tenemos/ Siempre de qué hablar,/ Contar, cotillear./ Aunque sólo sea a uno mismo.»

A este tono hablado se asocia un carácter esencial e inmediatamente perceptible de esta poesía: una brevedad métrica sobre la que se funda un ritmo entrecortado, sincopado y, paradójicamente, apacible. Escritura intermitente, en un punteado que, sin la menor intención ascética, busca la expresión más simple, la más directa. Lo que explicaría, entre otras cosas, el rechazo del adjetivo, ruidoso e inútil e, incluso, como en los títulos, el del artículo. Palabras brutas. Palabras piedras. Sembradas una a una como por Pulgarcito. Se las sigue. ¿A dónde llevan? Al bosque, seguro: al bosque mudo y negro de las cosas. Las cuales, lejos de abrirse, de ofrecerse a una contemplación maravillada, se cierran, testarudas, recelosas de toda aproximación. Por eso, frente a este mutismo, a esta distancia, este *miedo,* presente en todas partes desde *Terraqué* y que volvemos a encontrar, explícitamente nombrado en *Art poétique,* penúltimo libro aparecido, que, en su esfuerzo por totalizar una experiencia de más de medio siglo –y sin prejuzgar otros libros que vendrán– se presenta como un verdadero testamento poético:

Mira, mira
Y habla

A todo lo que te rodea,
Se calla y te desafía.

Hablar, para Guillevic, es por tanto intentar romper el silencio de las cosas, anular una distancia que siempre renace. Y, al cerrarse y desafiarlo, las palabras giran en torno a las cosas, las nombran, las invocan, las increpan, las acarician, las agreden. La escritura se convierte en una suerte de esgrima: fintas, quites, asaltos incisivos, búsqueda del ángulo siempre huidizo, siempre posible, que permitiría tal vez *tocarlas.* No para herirlas ni destruirlas, sino para abrir al fin una posibilidad de verdadero *contacto:* «¿Voy/ A aproximarme?// Árbol, roca, declive,/ Os conozco.// La distancia/ No me impide// Hablaros./ Escucharos// Pero tocaros/ Me haría bien» *(Art poétique).*

Pues tocar las cosas con la mano, incluso con el resto del cuerpo, no basta. Sin cesar escapan, conservan en sí un núcleo inaccesible.

Porque existen el tiempo, el espacio y los límites que nos separan. Ahora bien, al mismo tiempo que es el signo de esta separación pues designa a las cosas y por lo tanto significa su distancia, el lenguaje es la única vía que nos conduce a las cosas, pues mediatiza de parte a parte nuestras relaciones con ellas. Percibir –y esto lo sabe bien Guillevic– es siempre percibir una palabra: «En la llanura,// Un árbol/ Destaca sobre el cielo.// Felizmente,/ Pues a él me uno.// Lo constato y me pregunto/ Si más que al árbol/ No es a la palabra a lo que me uno.// Por ejemplo, aquí,/ A la palabra nogal que lo designa» *(Art poétique)*.

Ir hacia las cosas, entonces, no podrá ser sino rehusar la inmediatez de su contacto ilusorio, hundirse en el lenguaje, romper su corteza de rutinas mentales, de clisés, de discursos petrificados (y en primer lugar el discurso «poético»), sumergirse en lo negro, raspar, escarbar, excavar: «Excava. Escribe.» *(Inclus)* «Excavación que desemboca en una especie de gruta oscura –un vientre de palabras– donde, por un sacrificio total del yo, de su saber, de su memoria, podrá alumbrarse un objeto verbal, un «núcleo de tiempo» *(Art poétique)* que contenga más que lo que el oficiante-víctima hubiera podido aportarle, más que lo que cada palabra contiene por sí misma: ese movimiento que sube de lo más profundo del cuerpo y del lenguaje, de lo más antiguo –del «centro», dice Guillevic– y que, paradójicamente, en el término extremo de la gruta *abre*, no cesa de abrirse al vacío, al silencio de la plenitud. Entonces, dentro y fuera, cuerpo y mundo, palabras y cosas dejan de oponerse. Pues lo que se toca ahí, en ese deslumbramiento súbito –esa «alegría»–, es la raíz de la vida, la «habitación de mucosas» de donde, nos decía *Terraqué*, el hombre fue expulsado un día, y que él vuelve a encontrar a veces en el espacio del poema con el deseo de verlo confundirse con el espacio del mundo vuelto así habitable:

Este otro espacio
De tacto de mucosa
Que es el espacio del poema,

Transportarlo aquí
Al espacio impalpable
De la llanura.

Que este espacio de la llanura
Tenga el mismo tacto.

Roza con tu frente
Este anuncio de mucosa.

(Inclus)

Este roce matricial que es aquí la experiencia poética, no es un *retorno* al origen. Pues el origen no es el comienzo. Es el surgimiento siempre renovado del *presente.* Escribir un poema será, como lo dice Joë Bousquet, «restituir al cuerpo la actualidad de su nacimiento». En el sentido fuerte, *recomenzar.* Rehacer en la escritura el presente y su carga de desconocimiento para habitarlo y que otros, a su vez, lo habiten: «El poema// Es cada vez,/ Siempre,/ La primera aventura/ La última, la única,// Donde todo se juega,/ Donde todo se da.» *(Inclus).* Lo que, por sí solo, justificaría el carácter algo repetitivo de una obra que toma su amplitud de sus propios límites. Sí, Guillevic escribe siempre el mismo poema: el del recomienzo del presente por la palabra. Que no puede ser sino infinito. De ahí esa estética del vacío, del silencio que le es consustancial. Estar «abonado/ Al instante» *(Art poétique),* en efecto, no puede ser, lo hemos visto, más que hacer el vacío, olvidar todo saber, perder toda memoria, acceder a esta pobreza esencial que es lo único que puede acoger el puro brotar de la presencia: «Tu habitación interior/ Es un lugar de pobreza.» *(Art poétique).*

Semejante búsqueda de pobreza, de silencio y de vacío podría parecer difícilmente compatible con la sensualidad y el amor de la materia que irrigan al mismo tiempo toda esta obra. Sólo son, al cabo, su extremo resultado. Pues, al término de esta exploración minuciosa, paciente, obstinada, del mundo a través del lenguaje, Guillevic descubre que lo real, más allá de su infinita diversidad, y porque no puede reducirse a ninguna de las formas limitadas que lo constituyen, se resuelve en esta nada a la que han desembocado algunas experiencias muy distintas, sin embargo, de la suya. Por eso, como para Rimbaud («solo blanco para pensar, para tocar, para ver o no ver...»[1]), como para Juan de la Cruz («Nosotros no andamos por ver, sino por no ver»[2]), de los que está sin embargo en las antípodas, ver el mundo, para Guillevic, será finalmente, a través de sus manifestaciones más humildes, más banales, acabar por *no ver nada.* Desembocar a través del poema en ese «centro» a la vez vacío y cargado del infinito de los posibles que imanta toda su obra y que se sitúan en todas partes y en ninguna, pues se confunde con la experiencia del presente donde, cada vez, todo empieza siempre de nuevo:

Estos momentos

En los que ver una mosca,
Ver una enredadera

[1] *Carta del 18 de noviembre de 1878.*
[2] *Citado por José Ángel Valente en «El ojo de agua»,* La piedra y el centro. *Tusquets, Barcelona, 1991.*

Ver el patio tras
el crepúsculo

Ver la propia mano,
Ver la propia pierna moverse

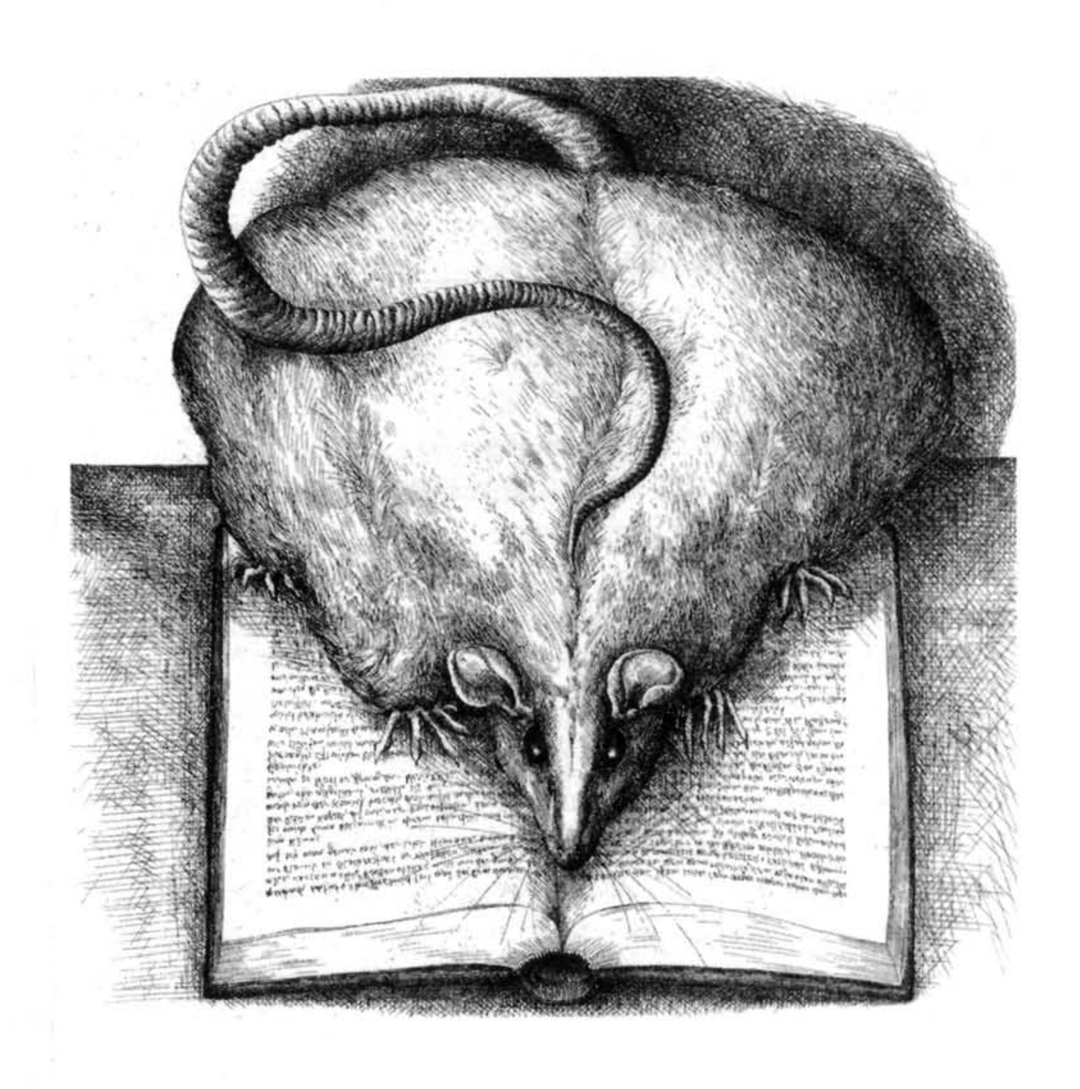
No ver nada–

Y es la plenitud.

(Art poétique)

Jacques Ancet

Traducción de Rafael-José Díaz



Günther Grass: *Rata de Biblioteca 2* (1986)

La estética social, Falange y el SEU

Este artículo quiere reunir un conjunto de notas y textos que ayuden a explicar la convivencia de *algunos* nombres en *alguna* prensa más allá de la conjunción de factores prácticos y azares previsibles. Aunque apenas he de ocuparme aquí de su trabajo, ¿qué explica el puñado de excelentes artículos de crítica literaria (sobre autores catalanes) que Juan Ferrater publica en los primeros cincuenta en una revista editada por el Sindicato Español Universitario (SEU)? O bien, más interesante aún, ¿cómo se explica la coincidencia en algunos de sus postulados de trabajos de José María Castellet (que comparte las mismas circunstancias de Ferrater) con otros de Marcelo Arroita-Jáuregui, cuando los tres son personajes de trayectorias tan disímiles como uno de los mejores críticos catalanes de la postguerra, el *mestre* oficial de las letras catalanas y el futuro comentarista de cine en *Film ideal* y leal colaborador para una España subacuática y seguramente mágica en *Arriba*? Las mismas preguntas pueden repetirse para la convivencia de Juan Emilio Aragonés y Alfonso Sastre y, en abstracto, a propósito de la confluencia de la revitalización extrema –por próxima a la extrema unción– del falangismo y una estética de futuro predicamento como la social y crítica.

Con carácter muy ocasional colaboró Castellet en la revista oficial del SEU arriba aludida, *Alcalá*. Un completo número de *Homenaje a Cataluña* incluía un trabajo suyo sobre Salvador Espriu, pero lo relevante en su caso es la influencia que ejercieron sus trabajos sobre quien estaba a cargo de la crítica literaria regular en *Alcalá,* Marcelo Arroita-Jáuregui. No deja de asombrar el silencio sobre él de Martínez Cachero, el crítico que más abiertamente ha reivindicado la matriz seuísta para los narradores del cincuenta, o la del mismo Óscar Barrero, que ha desautorizado frontalmente la oportunidad del neorrealismo y hubiese podido obtener algún argumento adicional sobre su *reaccionarismo estético* de esa rara afinidad[1]. De haberlo hecho uno y otro, las contradicciones de la revista resultarían aún más llamativas, en la medida en que el apoyo a Aldecoa,

[1] *Cf. J.M. Martínez Cachero [1985: 177-178] y Óscar Barrero [1991] y, en particular, [1993].*

tan evidente en *Juventud* y *La hora,* se mantiene en las páginas de *Alcalá* junto al que merecen los primeros títulos de Juan Goytisolo, las primeras novelas de Carmen Martín Gaite y, por supuesto, la teoría literaria de Castellet como promesa rudimentaria de una futura sociología de la literatura y, en el fondo, de un nuevo realismo.

Marcelo Arroita-Jáuregui estuvo muy vinculado al grupo de *Proel*[2] y de ahí arranca su vertiente poética, de la que alguna muestra publicaría Cantalapiedra en Santander y la misma *Alcalá.* Formó parte también de la revista *La Tertulia,* órgano literario de la Asociación Cultural Iberoamericana, que dirigían Rafael Gutiérrez Girardot y Carlos Robles Piquer en 1952, y era una rama del originario Instituto Cultural Iberoamericano que también había nutrido de colaboradores la revista *Alférez*[3]. En sus actividades se encontraron también Valente y Caballero Bonald. Pero tampoco su poesía[4] ha suscitado el interés posterior, a pesar de estar «omnipresente en todas estas revistas estudiantiles de poesía» –escribe Fanny Rubio [1976: 160] a propósito de *Aldebarán*–.

En distintas ocasiones expresaría la afinidad de criterios que le unía a Castellet y es posible ver en él al responsable de la reproducción en *Alcalá* (23-24, 10-I-1953) de uno de los mejores trabajos del crítico catalán. Sus pioneras «Notas sobre la situación del escritor en España», que aparecieron en *Laye* primero, no formaban parte de la serie que dedicaba entonces a las técnicas modernas de la novela –materiales para *La hora del lector* y atentamente leídos por Marcelo Arroita–, pero sí lo incluiría en su más brioso e interesante ensayo, *Notas sobre literatura española contemporánea*[5]. Arroita-Jáuregui iría siguiendo puntualmente estas entregas, tanto en *Laye* como en *Revista* o *Ateneo* y sería oyente de alguna conferencia de Castellet en Madrid, según él mismo registra[6].

Dos extensos artículos de Arroita parecen muy directamente estimulados por la valentía un tanto *bronca* del trabajo de Castellet, un tono

[2] *Apenas hay referencia a la obra poética de Arroita en Rodríguez Puértolas,* Literatura fascista española *[1986] y no lo menciona Víctor García de la Concha [1987]. Pueden recorrerse con la ayuda del índice onomástico las páginas en que Fanny Rubio registra la publicación de sus poemas en* Las revistas poéticas españolas *[1976] y su participación en* Proel. *Véase ahora A. García Cantalapiedra,* Desde el borde de la memoria, *[1991:* passim].

[3] *Cf. Fanny Rubio [1976: 137-138] y José Luis Rubio [1989: 137-138].*

[4] *Cf.* El hombre es triste, *Santander, Proel, 1951,* Tratado de la pena, *Santander, Cantalapiedra, 1958 y también traductor de Tocqueville o, en 1961, de Orestre Macrì,* Proceso contra el hermetismo, *para La Isla de los Ratones, de Santander.*

[5] *Cf.* Laye, *20 (agosto-sept., 1952), pp. 10-17, que reproduce en el novedoso capítulo «Notas de sociología literaria» de sus* Notas sobre literatura española contemporánea, *Barcelona, Ed. Laye, 1955 subrayando la vigencia en 1955 de lo dicho en 1952, p. 17.*

[6] *Cf. por ejemplo, su reseña sobre* El fondo del problema, *de Graham Greene, en que recoge observaciones de Aranguren, Mario Benedetti y Castellet, éste último a propósito de las «técnicas cinematográficas» de los novelistas americanos;* Alcalá, *37-44 (agosto-oct., 1953), [p. 27].*

retador y juvenil que Arroita debió sentir –y estaba– muy cercano al de la prensa seuísta más despierta. Parece encontrar en Castellet una voz autorizada para sostener un criterio básico del equipo inicial de *Alcalá:* la reordenación de las jerarquías culturales y la superación de los compromisos y pactos extraliterarios en que se ha sostenido la crítica literaria en los años cuarenta. Lo que equivale, a su vez, a exigir el compromiso de una crítica menos complaciente con la literatura banal, desfasada e irresponsablemente ahistórica. No peca de muy original la entradilla que justifica la reimpresión en *Alcalá* de las «Notas sobre la situación del escritor español». Sí transmite, sin embargo, la satisfacción por el hallazgo de una voz que refleja algo de la ansiedad romántica por la verdad y la autenticidad, tan característica de la prensa universitaria desde *Cisneros* o *Alerta* hasta la misma *Acento.* El trabajo de Castellet es el ejemplo mejor –asegura Arroita– de «crítica literaria auténtica, sin compadreos ni amistades, algo que cada día es más infrecuente y más raro entre nosotros»[7].

En la página siguiente de ese mismo número, Arroita tomará los premios nacionales de ese año 1952 –el de poesía para *Tus rosas frente al espejo,* de José María Alonso Gamo o el de novela para *De pantalón largo,* de José Antonio Giménez-Arnau– como pretextos para una evaluación general del estado de las letras del país. El artículo que titula «Consagración de una literatura sin problema» afecta tanto a la literatura crítica como a la de creación[8]. Por lo que hace a la primera, el fundamental reparo es su optimismo, la marcada tendencia a enjuiciar favorablemente productos con méritos objetivos lejanos a los elogios que concitan. En esta línea, el final del trabajo alude a una «confusión literaria» a la que promete dedicar un futuro artículo. *Alcalá* reservó esa segunda entrega para el grueso número 32-36, en un ensayo que parece también acicateado por la virulencia expresiva y la contundencia argumental de Castellet. Arroita no ahorra el calificativo de anárquica para la cultura española contemporánea, después de recoger algún testimonio –esta vez de José Ángel Valente, crítico de *Índice* por entonces– a propósito del heroísmo que exige el ejercicio honesto de la crítica, única vía posible para deshacer el estado de confusión y ancha «mediocridad áurea» que afecta a la cultura española[9].

Pero el trabajo de Arroita que de veras apunta al centro del problema no tiene que ver tanto con los rudimentos de una sociología literaria como con las consecuencias nocivas del respaldo oficial a una literatura

[7] *Cf.* Alcalá, *23-24 (10-enero, 1953), [pp. 8-9].*
[8] *Cf. Marcelo Arroita, «Consagración de una literatura sin problema»,* Alcalá, *23-24 (10-enero, 1953), [p. 11].*
[9] *Cf. Marcelo Arroita, «Sobre la confusión»,* Alcalá, *32-36 (mayo-julio, 1953), [p. 11].*

extemporánea. La restauración de la *historicidad* de la literatura es meta clara de las arengas de Castellet y la comparte Marcelo Arroita. Acusa desde su mismo título, ya citado, «Consagración de una literatura sin problema» una voluntad de réplica al avance del Opus Dei, aludido también cuando ansía una crítica cultural que no tolere «ingerencias extrañas a la finalidad de su propia labor, y mucho menos, amenazas, sean del tipo que sean»[10]. Por lo pronto, la protesta se funda en la inactualidad de la literatura contemporánea y la marginalidad pública de los pocos títulos que sí se ocupan de ella: *La colmena*, por ejemplo.

El fondo del asunto lo expone el propio Arroita y no debería disgustar a Castellet, que aparece allí citado a propósito de las condiciones técnicas de la actualidad de un escritor: «Yo no quisiera traer un fenómeno cultural a la esfera de lo político. Pero no voy a tener más remedio que hacerlo». Evalúa así no sólo el carácter literario de aquellas obras sino su incapacidad para involucrarse en la historia contemporánea. Les une un rasgo común:

> se trata de literatura sin problema. Sin problemas estrictamente literarios puede ser que no. Sin problemas de otro tipo, sin problemas vivos, sin problemas del tiempo que corre, claro está que sí. Me atrevería a decir que los tres libros están escritos fuera del tiempo que corre, que es tanto como decir que fuera de cualquier tiempo (...) Los tres libros no tienen absolutamente nada que ver con la España de 1952[11].

Un poco más adelante justifica la ausencia de interés en la asintonía con lo que es el proyecto de una compleja primera persona del plural sobre la que habré de volver: «Los tres libros poco tienen que ver con todos nosotros, los españoles que hoy nos afanamos por hacer posible nuestra convivencia sobre bases firmes»[12]. La huella de una lectura provechosa de las cosas de Castellet comparte su rastro con las fórmulas de un falangismo evolucionado y reconciliador, típico de los primeros años de Ruiz-Giménez. Y téngase en cuenta, para subrayar esta afinidad, su enojada réplica a una «crónica de guerra» de Víctor de la Serna, a la que censura «por intempestiva y por anacrónica. Una vieja retórica, inadecuada para la Europa que vivimos, para el tiempo en que vivimos, para la paz por la que los cristianos debemos orar», mensaje que acata más aún tras la lectura de algunas páginas del padre Llanos[13]. La única cita que aduce a lo largo del texto es –otra vez– de Castellet, pero además

[10] *M. Arroita, «Sobre la confusión», art. cit.*
[11] *Marcelo Arroita-Jáuregui, «Consagración de una literatura sin problema», art. cit.*
[12] Ibidem.
[13] *Cf.* Alcalá, *76 (sept.-1955).*

las deficiencias de tales libros giran en torno a su ausencia «del tiempo en todos los aspectos: en el puramente formal, en lo estrictamente literario, desde luego»[14].

La fuente de tan rotunda evaluación es tanto de tipo técnico y formal como político. Refleja la protesta por el abstencionismo crítico del escritor. La renuncia a buscar caminos posibles para sortear la censura está pagando un coste tan elevado como inane es el resultado estético y literario: una literatura conformista. Y la censura fue, por cierto, directamente atacada tanto en las *Notas...* de Castellet como en los trabajos citados de Arroita (y fue también el tema de su contribución a las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca en 1955). La literatura de un Aldecoa, como veremos, enseñará a Arroita posibles fórmulas para que el escritor emita su juicio crítico. Y de nuevo la apelación a técnicas objetivistas situará a Arroita en las inmediaciones de las teorías que expone Castellet por entonces.

Por el momento, lo que interesa anotar es la argumentación estética que maneja este profesor de Formación Política en la Escuela de Mandos de Falange para rechazar la literatura de su tiempo –y de 1952– en concreto. Su voz está claramente emparentada con algún texto inicial en esa misma *Alcalá,* de un Sánchez Ferlosio y, en general, de los promotores de una literatura crítica. Su disconformidad surge del reconocimiento público –un Premio Nacional– a una «literatura aproblemática, sin carne y huesos, lejana»[15]. La ansiedad por una nueva energía expresiva, por una estética más vital y comprometida con su tiempo, está detrás de esa definición. Y, por supuesto, nada permite aislar estas posturas del contexto de un fortalecimiento moral e ideológico del SEU, de su respuesta interior al desengaño tras quince años de dominio del Estado y una fase de crisis profunda. Uno de sus mejores exponentes son justamente estas nuevas tentativas hacia una estética que acabará siendo patrocinada por los grupúsculos de oposición y los equipos intelectuales de la izquierda. Es llamativo que, según confesión de Carmen Martín Gaite, su primera novela, parcialmente adelantada en el número primero de *Alcalá,* con el título *Libro de la fiebre,* disgustase tanto a Ignacio Aldecoa como a Sánchez Ferlosio: «Les pareció malo, y tenían razón. Era demasiado sin estructura, era prosa poética»[16]. Y, sin embargo, desde el tono de la camaradería y la confianza, José Bugeda felicitaba al autor de *Alfanhuí* desde la primera salida de *Alcalá* (1, 25-I-1952).

[14] Ibidem.
[15] Ibidem.
[16] *Cf. Soledad Alameda, «Carmen Martín Gaite. Entre biombos [Entrevista]»,* El País. Semanal, *69 (14 junio, 1992), p. 50 y cf.* Agua pasada *[1993: 19].*

El mismo número que acoge los artículos de Castellet y Arroita, apunta el ejemplo de lo que debiera ser, en poesía, una auténtica literatura del presente. *Quinta del 42* de José Hierro, es «un gran libro de la poesía actual». El autor de *Alegría* había ya publicado algún poema en *Alcalá* (14, 10-VIII-1952) y lo había hecho también en *La hora*, como vimos. Los términos en que Arroita evalúa el libro evidencian la complicidad que puede reunir a este crítico con las motivaciones de más sustancia para una literatura realista sobre la España física y moral de hoy: «Bajo sus palabras está siempre una luz de humanidad, un corazón de hombre, un hombre con los ojos abiertos viviendo en esta vida, amando las cosas y las gentes que con él conviven, nombrándolas, contándolas»[17].

Términos que no están muy lejos de la depuración de una retórica que aprueba entusiásticamente en el José Ángel Valente de *A modo de esperanza*. Su comentario al libro deja oír también ecos de la lectura de algunos trabajos del propio Valente, publicados en *Índice* y sólo alguno de ellos recogido en su posterior y excelente *Las palabras de la tribu*. En todo caso, le importa subrayar una distancia con respecto a los usos poéticos comunes que le acerca a lo que exigía también por entonces Carlos Barral, en «Línea casual de un premio de poesía», aparecido en *Alcalá* [cf. Gracia 1994: 274-277]. Y nótense los méritos que Castellet destaca en los autores que más aprecia en sus *Notas*... –José Hierro, Alfonso Costafreda y Eugenio de Nora– aseguran una tendencia común a la sobriedad expresiva, a la contención y «eliminación de todos los elementos verbales no esenciales» [1955: 93] .

Es ese mismo baremo el que emplea Arroita, apostando claramente por la precisión del lenguaje y el abandono de las fórmulas de vaguedad inconcreta. Los valores son objetividad, precisión, cotidianidad y depuración sentimental. Toma el excelente libro de Valente –que también publica sus versos en *Alcalá* (11, 25-VI-1952 y 63, 10-I-1955)– como ejemplo más depurado de la que dice es una nueva tendencia al *prosaísmo*. Su valoración es favorable y basada en su proximidad a la experiencia de la realidad de las cosas, a la experiencia de cada lector: «Valente ha desdeñado la acostumbrada jerga poética, hecha de palabras supuestamente inamovibles que en buena parte –junto a otras cosas– son la base de tanta vaguedad, imprecisión y penosa reiteración de la poesía». Presume escaso éxito al libro por el predominio actual de «lo sensiblero cordial y la expresión heredada»[18]. Y muy en la misma línea, es ese carácter ascético del verso lo que aprecia como propiamente *español* en el domi-

[17] *M. Arroita,* «Quinta del 42, *un gran libro de la poesía actual»* , *23-24 (10-ene., 1953), [pp. 18-19] . Tras su salida de la cárcel en 1944 y establecer relación en Valencia con el grupo de* Corcel, *hasta 1947 y después, en Santander, con* Proel, *José Hierro se incorporó en 1952 a Editora Nacional.*

[18] *Cf.* Alcalá, *69 (10-abril, 1955).*

nicano Antonio Fernández Spencer: «forma ceñida, impresionantemente recortada, (...) buscadamente pobre en imágenes, mientras las palabras ganan en hondura y en transparencia»[19].

Estamos muy cerca de la exigencia romántica de sinceridad, de apertura de la poesía a la experiencia más íntima y auténtica de la realidad. Y ello tanto si los estímulos para esa expresión son exteriores al poeta –una motivación social o histórica– como si pertenecen a la historia del corazón. La reflexión que encabeza la reseña de las *Memorias de poco tiempo,* de Caballero Bonald, apunta dos aspectos controvertidos y compartidos por la futura guardia roja de las letras. Por un lado, explica la proliferación poética peninsular «por ser la poesía el género literario que tropieza con menos dificultades en su expresión pública», en obvia alusión a la censura. Pero las consecuencias de ese hecho están llamando a adaptar los lenguajes a sus objetos, a restituir a cada género los límites que una vida cultural en condiciones normales debería respetar:

> bajo formas perfectas, que provocan una apariencia poética, se present[a]n cosas que nada tienen que ver con la poesía, contenidos que están pidiendo una expresión más acorde. Determinadas corrientes poéticas son realmente meros disfraces y tales corrientes pasarán sin dejar huella en el ámbito de lo poético verdadero, aunque momentáneamente gocen del favor de los iniciados y hasta fuercen a auténticos poetas a apartarse de la sinceridad y la exigencia[20].

No es fácil exhumar el destino de esos comentarios: ¿aluden a la dilapidación de esfuerzos poéticos por parte de autores que han cedido a un formalismo perfeccionista y hueco o, por el contrario, alude a maestros que han optado por rehumanizar su poesía para hacerse portavoces de ansiedades colectivas a costa de su *sinceridad y exigencia,* o alude a ambos? En cualquier caso, se hace responsable a la censura del uso del verso como vehículo de mensajes impropios de su naturaleza, por un lado, y al abandono, en la actualidad, de las posibilidades abiertas en la generación de 1925 por poetas «que prefieren moverse, discreta y regularmente, en caminos trillados y bajo superficiales magisterios»[21].

Es un dato curioso, y muy revelador del momento estético y crítico que atraviesan los autores jóvenes, la valoración que hace José María Valverde de un libro de versos de Arroita, *El hombre es triste.* Valverde era incluido por Castellet en el capítulo de la poesía «familiar y cotidiana», «conservadora» y demasiado «prosaica» [1955: 93-93]. Lo cual hace más rica todavía la objeción de Valverde a un libro de inspiración

[19] *M. Arroita, «La poesía americana en Spencer»,* Alcalá, *28 29 (25-marzo, 1953), [p. 18].*

[20] *M. Arroita, «Un libro de un joven poeta»,* Alcalá, *64 (25 enero, 1955).*

[21] Ibidem.

vallejiana, y que tímidamente aprueba por escapar a la «presente epidemia existencial de tremendismos»[22]. La poesía española se «encuentra hoy enfrentada con una sobresaturación, tanto interior como técnica, que da origen a esos estallidos angustiosos» [*Ibid.*].

Importa traer a colación el asunto del tremendismo porque constituye la frontera estética que conjuntamente se proponen superar diversos escritores y críticos en ese momento y también en el ámbito de la narrativa [Barrero 1994]. Las notas hasta aquí recogidas de Marcelo Arroita no gravitan sobre las coordenadas de restauración del pintoresquismo violento y consternador que promovió una cierta literatura de Falange[23]. Su agonía la delatan postulados austeros y secos como los citados porque constituyen en sí mismos una respuesta propiamente literaria al desencanto por la retórica política del régimen y la inflación verbal del jerarca de turno. También una nueva estética escueta y alusiva estuvo entre los caminos posibles de los autores de la guerra y que, paradójicamente, seguirán de cerca los nuevos narradores de los años cincuenta con un acento melancólico muy marcado y la ausencia del horizonte vitalista y entusiasta que justificaba la literatura del 36. Implícitamente, el final del largo artículo de Castellet sobre *La colmena* apelaba a la deseable continuidad de una cierta literatura feroz y provocativa [1955: 72-74]. Callaba la alusión al *tremendismo,* en cierto modo para defender la idea básica. De él podía extraerse la simiente de un realismo capaz de recortar el carácter escandaloso de un *Pascual Duarte* en favor de su veracidad descriptiva, desarrollar el potencial realista de una técnica en detrimento del ejercicio evasionista a que su extremosidad estética podía llevar tan espontáneamente. Merecía la pena arriesgarse a una excesiva complacencia en las truculencias de la prosa porque el lema pudo haber sido, y quizá fue, antes monstruos que música celestial.

Ramón Nieto se acercaría por esos años a una postura semejante, basada en extirpar de esa mirada sobre la realidad su predilección por zonas vistosas pero insignificantes, brillantes pero no típicamente representativas de una mayoría. Intentará subrayar el carácter terminal de una estética que tiene más de engañadora y encubridora que de efectivamente realista (69, 10-IV-1955). La verdadera misión del novelista no consiste tanto en hurgar en rincones alejados y muy marginales de la realidad como en adaptar su mirada a la evolución de la sociedad, tomar como personajes a los sujetos contemporáneos.

[22] *Cf. J.M. Valverde, «Verso a verso, el hombre»,* Alcalá, *1 (25-enero, 1952).* El hombre es triste *fue el último título de la colección* Proel *y no merece, leído ahora, particular recuerdo.*

[23] *Cf. las últimas páginas de Joan-Lluís Marfany [1976: 51 ss].*

Es una clara defensa del realismo, que el propio Nieto reiterará en otros lugares –y en particular en *Acento cultural*– y de la que Marcelo Arroita se ocupa en el número siguiente de *Alcalá*. Su respuesta no alude, sin embargo, a las conclusiones de fondo del artículo sino a su endeble punto de partida, según el cual Faulkner, Cesbron y Cela serían tremendistas. Anoto, sin embargo, lo que une a Nieto y Arroita en la apuesta por el realismo, resuelto en una técnica moderna que *implica la presencia del lector obligatoriamente* (y seguimos en las resonancias de Castellet):

lo único que hace [Cela] es (...) insistir sobre ciertos seres reales poco novelados, narrando ciertas acciones humanas generalmente vedadas al escritor por convencionalismos o puritanimos. Y haciéndoles presentarse ante nosotros –me refiero a *La colmena*, me refiero a *La catira*– a través de una técnica novelística que hace al lector coautor de la novela, que implica la presencia del lector obligatoriamente[24].

Ese mismo número trae dos notas más, firmadas por el mismo Arroita y a cual más significativa. La primera es una reseña en tonos muy favorables de la primera novela de Juan Goytisolo, *Juegos de manos*. La segunda declara su simpatía por la narrativa italiana reciente –y especialmente, por Cesare Pavese, nada menos–.

Esa doble apreciación cierra el perfil de un hombre que habrá encontrado en un libro de relatos breves de Ignacio Aldecoa el mejor modelo para el escritor español[25] (aunque evoque también «la recreación de la realidad» de las obras de Elio Vittorini, traducido en España poco después por Jesús López Pacheco). Sintetiza el valor original de Aldecoa en distintos argumentos –autenticidad y ternura– que se superponen a dos concretos. El punto de equilibrio de la prosa de Aldecoa le permite rehuir tanto la esclavitud del lenguaje cincelado como su simple descuido. Lo que ha logrado ha sido rescatar la realidad mediante «la eliminación de esos elementos, últimamente en boga, destinados a deslumbrar al

[24] *M. Arroita, «Tremendismo»,* Alcalá, *70 (25-abril, 1955), [p. 2]. El artículo contiene una útil crónica de la palabra desde Zubiaurre y el itinerario que siguió su uso, aunque escapo al documentado trabajo de Barrero [1994].*

[25] *M. Arroita, «Cuentos de Aldecoa»,* Alcalá, *76 (sept.-1955). La reseña muestra un notable nivel de información: la cita de un fragmento de Ernesto Sábato para caracterizar la marginalidad de los personajes de Aldecoa procede, aunque no lo cite, de* Heterodoxia, *cuya primera edición en Emecé Ed., de Buenos Aires, es de 1953 (cito por la segunda de [1970: 74]) Es interesante recordar una entusiasta reseña suya sobre Jorge Luis Borges, muy primeriza en el panorama de las letras españolas, bien informada y producto de una lectura atenta. Comenta también las numerosas protestas de una elogiosa nota suya en* Correo literario *en torno a «La muerte y la brújula»; cf. M. Arroita, «Nota apresurada a Borges»,* Alcalá, *77 (10-oct., 1955), [p. 11].*

lector a través de la grosería o el exabrupto»[26]. Y el lector ha de pensar no sólo en la expresión residual del tremendismo sino en notorios éxitos comerciales del momento como *Lola, espejo oscuro.*

No serán extraños a los lectores de Castellet los motivos que hacen modélico a Aldecoa:

> Lo cierto es que la realidad está allí tan manifiesta y viva que cualquier lector consciente extrae la crítica, descubre los fallos, delinea las transformaciones. Pero nadie le coacciona; es él, compartiendo la responsabilidad de la pieza literaria, colaborando en ella, quien sacará el fruto, que será suyo [*Ibid.*].

Notas de Arroita sobre Aldecoa eran anteriores en *Alcalá* y señalo dos sobre todas ellas. La primera en forma de epístola poética que descubre ya el rendimiento de lo *celestial* para caracterizar una determinada literatura evasionista. La «Carta para mi amigo el escritor Ignacio de Aldecoa» tiene rumbos de ingenua poética, en algún punto cercana a Celaya –cuyos primeros libros fueron tan bien recibidos por Pablo Corbalán en *La hora,* como se recordará–:

> Canto las cosas mínimas. No tengo un universo celestial y alejado, lleno de bellos seres, soy pobre de estas cosas que leo en muchos sitios. Yo tengo que cantar lo que toco a mi paso[27].

La cercanía a lo real y lo tangible que anima estos versos, al margen de la filiación política e ideológica de su autor, se prolonga en claras opciones estéticas de renovación. Dato que avala una notoria sintonía con un cierto entorno barcelonés, entre Castellet, Jaime Ferrán y Mario Lacruz, puede ser su reivindicación de los valores de la *generación perdida* norteamericana y, en particular, de Scott Fitzgerald. Atrae a Arroita su distanciamiento de los rasgos más patentes de un realismo duro que Ramón Nieto había querido caracterizar como tremendista. El pretexto para el artículo de Arroita es la versión española de *The Great Gatsby,* impresa por José Janés, pero la finalidad es divulgar ese modo distinto de realismo, alejado de las intenciones de nombres que no cita pero es fácil suponer, ya que fueron valorados por cultivar «el más violento realismo, colocado muchas veces al servicio de tesis extraliterarias y generalmente políticas»[28].

[26] *M. Arroita, «Una novela extraordinaria* [El fulgor y la sangre]», Alcalá, *66 (25-feb., 1955).*

[27] *Marcelo Arroita, «Carta para mi amigo el escritor Ignacio de Aldecoa»,* Alcalá, *37-44 (agosto-oct., 1953), [p. 24].*

[28] *Marcelo Arroita, «Notas sobre un novelista y una novela»,* Alcalá, *52 (10-marzo, 1954).*

En la medida que sea posible establecer un vago paralelismo entre la *generación perdida* de entreguerras y su matiz político, con la generación de los cincuenta en España y el suyo propio, el texto está definiendo muy involuntariamente la vocación política de una estética. Y sobre todo define el camino de la depuración de un primer ejercicio naturalista, una primera explotación *excesiva* de la realidad como materia artística. El tremendismo perdía veracidad ejemplar por su propio sectarismo electivo, por sus enfoques patológicos muchas veces determinantes, que los narradores jóvenes del cincuenta corregirían. Sus novelas acercan a una sociedad menos exótica y marginal, también menos truculenta, e incluso, hacia finales de los cincuenta, con la pretensión de alertar las conciencias dormidas de una mayoría con dificultades semejantes.

Lo que cautivaba a Arroita es tanto el oficio de novelista y estilista de Scott Fitzgerald como su aptitud para trazar la curva del éxito y el fracaso con mirada de moralista. Por eso ha de sentir también muy próxima la intención de otra novela, *El cielo y la tierra,* de Carlo Coccioli:

> es novela de hoy, porque se da en ella una denuncia al lector, se le están revelando continuamente los defectos de la sociedad en que vivimos, del catolicismo en que tan satisfechos permanecemos, de esa incredulidad que no nos sorprende[29].

Y otra vez la raíz de esa aprobación tiene una naturaleza ética que complica al lector y le hace responsable por acción u omisión de su actitud ante la realidad:

> Y hay no una solución final, no una moraleja (...), sino que se nos brinda una tarea, se nos ofrece una invitación. El lector no puede permanecer al margen. Denuncia y tarea se nos hacen vivamente nuestras, algo –si se quiere– existencial. [*Ibid.*].

Otros datos de interés sobre el papel de Arroita en las páginas de *Alcalá* proceden de su acceso a la dirección de la revista desde el curso 1954-1955 y la continuada presencia desde entonces de dos críticos, de teatro y cine, como Juan Emilio Aragonés y Manuel Rabanal Taylor. Antes de la elección de esos dos definidos criterios afines a una estética realista, el propio Arroita había expresado ya su entusiasmo por el cine que empezaban a crear los diplomados del IIEC. A propósito del éxito en Cannes de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!,* una A., que sin duda es Arroita, se congratula del reencuentro del cine español consigo mismo, en

[29] *M. Arroita, «Algunas notas sobre el novelista C. Coccioli»,* Alcalá, *25 (24-enero, 1953), [pp. 10-11].*

razón de «una historia que nos interesa a los españoles de hoy porque sólo es imaginaria en cierta manera, (...) nos denuncia y nos revela una serie de problemas exclusivamente nuestros y de no escasa importancia»[30]. El elogio se concentra en Bardem y Berlanga en la medida que fueron colaboradores también de *La hora*, «hermano mejor y, quizá por eso, muerto en la flor de la edad, de *Alcalá*» [*Ibid.*].

Arroita figura entre los firmantes del *Llamamiento a las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca.* En ellas participó con una ponencia sobre los «Obstáculos para un cine español» de la que Rabanal Taylor, cronista de las sesiones en *Alcalá* y ponente, destacaba la exigencia de codificar un régimen de censura y habilitar mecanismos para recurrir sus decisiones. El muy detallado e intencionado reportaje sobre las sesiones es de por sí significativo indicio de las predilecciones del director de *Alcalá.* Rabanal subraya en su crónica los «claros ejemplos a seguir», propuestos por la «poderosa personalidad» de Guido Aristarco en su conferencia «Neorrealismo italiano»[31]. Allí mismo dedica Rabanal una minuciosa nota a presentar el primer número de *Cinema universitario* y todas sus críticas son, desde 1954, claros apoyos a la línea *oficial* de una izquierda que tenía literalmente minado el terreno del nuevo cine español.

Un primer y extenso artículo de Rabanal en *Alcalá* (37-44, VIII-X, 1953) se ocupa del experimentalismo, entre el cine y el dibujo, de Norman Mc Laren, pero sus entregas a partir de 1954 responden claramente a una opción estética determinada. La protesta por un deficiente tratamiento del tema social en *Cangaceiro,* de Lima Barreto, se superpone a su digno intento de reconstrucción histórica (66, 25-II-1955). La crítica frontal a la censura por la minoría de edad en que deja a los ciudadanos inicia la reseña de *Noble gesta* (1947), de Luigi Zampa, con Ana Magnani. El elogio de la película, situada históricamente en el punto álgido del neorrealismo, no omite la protesta por el conformismo final a que conduce la lógica de «luchar desde cada puesto» (70, 25-IV-1955). Una reseña de *Felices Pascuas* sirve justamente para evocar la estancia de Zavattini en España en julio de 1954 (63, 10-I-1955), en el mismo número en que Roberto Mesa propone como modelos para el cine español a Chaplin y De Sica. Tras la defensa abierta del cine social norteamericano (76, IX-1955), tiene algo de confirmación exaltada de una estética la detallada y dura nota que dedica a *Muerte de un ciclista.* La fortuna de la cinta está en saber que «lo social, hoy, es todo», y en la valentía de una crítica demasiado silenciada. Los términos de Rabanal no son nada conciliadores con «una sociedad que, olvidándose que su arri-

[30] *A.[rrroita], «Por fin, cine»,* Alcalá *31 (25-abril, 1953), [p. 14].*

[31] *M.R [abanal] T[aylor], «Las I Conversaciones Nacionales de Cinematografía»,* Alcalá, *73 (10-junio, 1955).*

bada se asienta en un millón de muertos, se ha encenagado en su propio egoísmo olvidándose de su responsabilidad social»[32]. A ello añade el indispensable comentario sobre el encubrimiento colectivo y cómplice sobre «la base de frases huecas y altisonantes» [*ibid.*], mientras en la página siguiente se encarga de exigir a Nieves Conde una temática más ambiciosa y superadora de los paisajes de fondo y ambientales que utiliza en *Los peces rojos* [*ibid.*].

Pero también durante esta etapa de *Alcalá* regulariza su colaboración Juan Emilio Aragonés, crítico de teatro habitual de la prensa del SEU, autor de varios libros de poemas y teórico de un teatro testimonial en diversos artículos en *Revista* o *Juventud.* Como poeta, al igual que Arroita, muy menor, publicó con pocos años *Nada más lo que soy* (1948), dedicado a Valverde, muy ingenuo y con la dicción sentimental por depurar. Le sigue *El pan y la sal. (Punto y aparte),* de 1952, crónica de una educación sentimental que mejora el anterior con ejercicios metafóricos sobre imágenes del José Antonio más habitual en el Frente de Juventudes y deudas explícitas a Ridruejo, Jorge Guillén y Salinas. En la «Justificación» anuncia el futuro paso del *yoísmo* a «una dominante dimensión social», lo que trata de cumplir en *El noticiero* (1965), donde distribuye su experiencia biográfica según la lógica de las secciones del periódico. Puede reseñarse como su mejor e interesante resultado un poema largo en torno a la infancia y la guerra, en la línea del lenguaje coloquial y estilo directo del libro, «Antiguo porvenir», de este mismo *El noticiero*[33].

Una apretada selección de sus ensayos sobre teatro, junto con los de *Alcalá,* los publicaría en 1955 con el título *El teatro y sus problemas.* Sus criterios estéticos son flexibles y oscilan desde la aceptación entusiasta de la obra de O'Neill *(Alcalá,* 47 48, 10-I-1954) hasta retrotraer las innovaciones de obras de Ionesco como *La lección* y *La cantante calva* a Miguel Mihura y Jardiel Poncela (65, 10-II-1955). Merece la pena destacar, sin embargo, su acuerdo de base con las posiciones de Alfonso Sastre, de quien ha de mostrarse notablemente cerca en la teoría de un teatro de compromiso y testimonial (frente al desacuerdo de, por ejemplo, Eusebio García Luengo, con quien ambos mantendrían diversas polémicas en *Índice* y *Revista).*

El importante matiz que lo separaba de Sastre era más anecdótico entonces de lo que pueda serlo en la actualidad. En 1971 había de manifestar su sorpresa por «el hecho de que, junto a la condenación de las fórmulas evasivas e inhibitorias, no conste [en la teoría de Sastre] la del teatro comprometido, igualmente pernicioso, por cuanto toma de la reali-

[32] *Cf.* Alcalá, *77 (10-oct.-1955), [p. 14].*
[33] *Madrid, Ed. Nacional, 1965, pp. 49-59.*

dad la parcela afín a los intereses de la facción en la que militan sus realizadores» [1971: 27]. Eran ya otras épocas, pero años atrás y a propósito del estreno de *Escuadra hacia la muerte* por el TPU, con dirección de Gustavo Pérez Puig, recordaba los artículos de Sastre de *La hora* para apreciar la

> absoluta fidelidad a sus previas convicciones en el orden teatral. Sastre ha dado, para muchos inesperadamente, un recio aldabonazo en las puertas del teatro español. (...) Porque se trataba de agitar los espíritu y Sastre lo ha conseguido ampliamente. Y esto ha sido posible utilizando materiales de absoluta honestidad artística[34].

Llama la atención la paráfrasis del propio Sastre que usa para caracterizar el estreno de *Escuadra...* («No realismo anecdótico sino realidad profundizada»), y más aún ese subrayado tan típico de las intenciones contradictorias de estos equipos culturales al hacer notar que los cinco soldados y el cabo que protagonizan la obra se adaptan al Teatro de Escuadra que exige el Frente de Juventudes [*ibid.*]. Pero también había de figurar Aragonés en 1955 entre los firmantes de las conclusiones del curso que dirige Alfonso Sastre en la Universidad Menéndez Pelayo sobre «Problemas actuales del teatro en España». Eran los aspectos industriales y estructurales del teatro como institución los que había abordado aquel curso, cuyas conclusiones suscriben también, entre otros, José María de Quinto, Delgado Benavente, Martín Recuerda o Rodríguez Buded[35].

A propósito del libro citado de Aragonés, el propio Arroita expresaría su acuerdo con las fórmulas propuestas por el crítico de *Alcalá*. Comparte con él la confianza en el futuro creativo de Buero Vallejo y Sastre, «aunque en cierta medida tampoco sea el suyo un teatro testimonial; lo que sí tiene es interés dramático, fuerza literaria y problemas humanos»[36]. El enfoque de Alfonso Sastre no se limitaba a esta premisa genérica. En la misma *Alcalá* habían aparecido algunos de los materiales que después recogería en los distintos manifiestos publicados o en libros que los reelaboran y ordenan como *Drama y sociedad*, de 1956, y *Anatomía del realismo*, de 1964. En el primer número (25-I-1952) de *Alcalá* escribe sobre *La muerte de un viajante* de Arthur Miller (que ocupará en el 3 (25-II-1952) también a Alfonso Paso) y poco después se identificará con los postulados críticos del novelista norteamericano Upton Sinclair,

[34] *Juan Emilio Aragonés, «Alfonso Sastre y las trágicas preguntas»,* Alcalá *(28-29, 25-marzo, 1953), [p. 22].*
[35] *Cf. Juan Emilio Aragonés, «Problemas actuales del teatro en España»,* Alcalá, *76 (sept.-1955), [pp. 14-15].*
[36] *M. Arroita, «El teatro y sus problemas»,* Alcalá, *74 (julio-1955).*

con el título expresivo de «Seis mentiras excluidas por Upton Sinclair». Y nótese, una vez más, la rentabilidad que como referencia crítica y cultural obtuvo la literatura social norteamericana de entreguerras[37].

La novela social y la cultura del SEU.

El olvido de Arroita o Aragonés ha silenciado un grado de acuerdo considerable entre los más fieles redactores de una significada prensa seuísta y quienes encarnarían la respuesta literaria al régimen desde frentes muy activos, como Castellet o Alfonso Sastre. Sin embargo, esa coincidencia debe ser evaluada como exponente tanto de la crisis ideológica del falangismo como de la textura contradictoria y específica de una cultura del SEU. La motivación política que auspició una novela social, en los primeros años cincuenta, constituye una explicación acertada de aquel movimiento mientras no aspire a definir con demasiada precisión la ansiedad de la que surge, que es, en sustancia, ética. Ni las primeras novelas de Fernández Santos, Sánchez Ferlosio o Ignacio Aldecoa, ni la crítica de Juan Ferrater o Castellet, están concebidas desde horizontes políticos marxistas definidos –aunque puedan utilizar ingredientes con ese origen y hasta una inspiración sartreana– ni el apoyo político que encuentra Arroita para su particular programa literario se define únicamente por su ortodoxia falangista. Su motivación política, *como revés de la realidad del régimen,* es compartida tanto por candidatos previsibles a una inminente oposición de izquierdas, mejor organizada y vertebrada a través del PCE, como por fieles falangistas descontentos, formados en el Frente de Juventudes y leales a los puntos programáticos.

Los orígenes de la complicidad están por debajo de las posibilidades de catalogación que ofrecen proyectos políticos que en esos momentos carecen de consistencia, identidad y estructura interna suficientes. Ha de llamar la atención esa coyuntural sintonía estética de actitudes en última instancia opuestas. En otras palabras: el trasfondo que explica a Sánchez Ferlosio y Fernández Santos, a Aldecoa y a Goytisolo, a Martín Gaite y a Alfonso Sastre, la gestación de una literatura crítica y de vocación opositora, se fraguó no sólo aprovechando circunstancialmente la prensa falangista, seuísta, sino contando también con su complicidad y su respaldo explícito, institucional pero muy transitorio.

Es un punto controvertido que invita a revisar alguna de las hipótesis manejadas por Joan-Lluís Marfany y, seguido de cerca, por Barry Jordan, en sus respectivos estudios sobre la novela española de posguerra. Por

[37] *Los dos artículos citados están recogidos en Alfonso Sastre,* Drama y sociedad *[1956: 77 ss. y 129 ss].*

una parte, Marfany había identificado para los años cuarenta el eje ético y estético básico de un cierto modelo de escritor falangista –próximo a las poéticas diseminadas en esos años por Cela– en estos términos:

> l'escriptor ha de refusar la literatura com a engany o com a frivolitat i ha d'escriure només la veritat nua i crua. Com és logic, en el context «apoteotic» i color de rosa de la literatura oficial de postguerra, aquesta actitud havia d'assolir connotacions subversives de revolta [1976: I, 54].

La caracterización así hecha de una literatura la absuelve de toda eventual carga histórica y política. Es un oportuno matiz para una literatura tremendista que carece tanto de objetivo histórico como de intencionalidad transformadora porque su significación es la protesta en sí misma y como tal intransitiva.

Sin embargo, no es del todo exacto prolongar hasta los jóvenes seuístas y falangistas de los cincuenta ese mismo modelo literario teórico. Hay cambios sustanciales en su actitud ideológica y moral. La conciencia de la frustración estimula la búsqueda de caminos literarios nuevos para una crítica y una transformación que no han tenido lugar por la vía que creyeron conquistada, la vía política del Estado. Desde el punto de vista de la crítica social e ideológica, era este uno de las fundamentales deficiencias del ensayismo de los años cuarenta: una crítica sin nudos con un sentido pragmático e incapaz de precisar los objetos concretos de su protesta.

Barry Jordan ha hecho hincapié en un desfase no muy convincente en relación con la evolución de la estética social. Tras anotar la búsqueda falangista de una idea romántica de la verdad en literatura, fuera de la herencia simbolista y estetizante, puntualiza que esos propósitos fueron en realidad conquistas de los años cincuenta a manos de los jóvenes que pasarían a engrosar en los manuales las nóminas de la generación del medio siglo [1990: 35-36]. Lo que conviene precisar es que también en los años cincuenta mantuvo el SEU esa misma demanda de realismo duro y franqueza expresiva, de autenticidad vital, porque respondía artísticamente a su propia situación ideológica. Esa apuesta no fue mera retórica sino la expresión de una necesidad: romper la burbuja verbal del régimen en el que creían, facilitar la evolución de un Estado en el que confiaban y al que se querían y expresaban fieles. La crítica de la prensa seuísta aprobó el nuevo realismo de unos escritores que eran o habían sido colaboradores más o menos estables de sus páginas, y la leyeron como éxitos concretos y propios.

El malentendido duró hasta que se redefinieron mejor las distintas posiciones porque estaba basado en una coyuntural confluencia de intereses, que a unos los instalaría finalmente en la burocracia del Estado y a los otros empezaría por excluirlos. De ahí el acierto de la hipótesis básica de Jordan:

> This perhaps suggests that some of the writers of the emergent phase of the movement inherit their social and ethical preoccupations from their experience of the SEU and Falange, but develop radical, oppositional views precisely because of their disillusionment with these organizations [1990: 36].

Lo que pone de manifiesto este punto de vista son los distintos caminos que seguirían con el tiempo los equipos más fielmente falangistas y los que fueron desentendiéndose sin negarse a una colaboración mutua. Señala una zona intermedia, sin definición precisa, y cuyos contornos fueron más perfilados sólo hacia finales de la década de los cincuenta. Dos libros de Dámaso Santos, *Generaciones juntas* (1962) y *De la turba gentil...* constituyen en este punto interesantes crónicas de la vida cultural de aquellos años. El desorden y la dispersión de los datos del segundo de ellos favorece la imagen de una urdimbre de relaciones mucho menos delimitadas de lo que las catalogaciones historiográficas conceden ahora. De este modo, es posible ver en acción en los mismos lugares, en los mismos premios, en las mismas actividades culturales –oficiales o no– a los escritores que después han figurado en apartados no sólo distintos sino incluso opuestos de la historia literaria reciente.

La frustración del falangismo se expresa desde una oposición interior que encontrará momentos de tangencia con formas histórica e ideológicamente más explicables de oposición real: comunistas, socialistas, demócratas, etc. El origen de esa coincidencia no es la fidelidad de todos a un falangismo ya desnaturalizado sino, en algunos de ellos, una temprana y todavía inmadura transición hacia otras formas ideológicas muy difusas, atractivas, y cuyas posibilidades de evolución quedaron, en muchos, truncadas. Paradójicamente, convergen en una estética muy semejante dos tradiciones opuestas: la del falangismo defraudado, pero público, a un lado, y la de la reconstrucción intuitiva de una sensibilidad y un pensamiento de izquierdas que explotará también, entre sus limitados recursos expresivos, la literatura. Ello se hará mucho más evidente en libros como *La hora del lector* o *Problemas de la novela,* gracias a la primera madurez de los postulados que preconiza la izquierda para intervenir en el desarrollo histórico de una conciencia crítica.

Cuando Marfany puntualiza con acierto que lo que define la emergencia de un nuevo movimiento –la novela social– es su carácter de expresión de ideologías sepultadas y silenciadas en los años cuarenta, parece excluir a quienes confeccionaban las revistas del SEU y contar sólo con quienes más o menos circunstancialmente colaboraban en ellas y que después engrosarían los equipos canónicos de la oposición. Es cierto que el SEU fue catalizador de una evolución ideológica «cap a ideologies d'oposició esquerrana» [1977: II, 10]. Pero debe revisarse la reducción a ese papel instrumental de los aparatos culturales del SEU porque, llega-

dos los años cincuenta, y en plena euforia el posibilismo de Ruiz-Giménez, la sintonía entre Castellet y Alfonso Sastre, por un lado, y la de Marcelo Arroita Jáuregui y Juan Emilio Aragonés por el otro, es un indicador valioso e importante. Comporta una ruptura parcial del esquema clásico de explicación de una novela social políticamente opositora, porque sugiere la existencia de intelectuales en el SEU que, sin experimentar la tentación de una oposición de izquierdas, o haciéndolo entonces de manera muy tibia –Arroita, Carlos Vélez, Rafael Conte–, sí se sumaron a lo que aquélla iba a promover, primero de manera espontánea y, después, con una institucionalización difusa a través del apoyo del PCE. O dicho en otros términos: bastó la radicalización de un pensamiento falangista frustrado y despechado para responder positivamente a los estímulos que diseminaba la crítica y la teoría literaria de Castellet, de Juan Goytisolo o de Alfonso Sastre. Y no sólo obtuvo esta germinal oposición una respuesta favorable entre el falangismo del SEU sino que contó con su explícito apoyo por parte de algunos prototípicos representantes, como Marcelo Arroita o Juan Emilio Aragonés. Ello desembocaría en el mejor resultado de la crisis de identidad falangista, la revista *Acento cultural,* y evidencia el lugar natural a la izquierda que esa literatura nueva obtiene en revistas con dosis de contradicciones mucho menores, como los *Cuadernos de arte y pensamiento.* En esos dos lugares se resolvió lo que había comenzado en la segunda época de *La hora* (1948-1950): el falangismo progresivamente crítico, la cultura del SEU, había optado y seguía optando por las manifestaciones culturales y literarias de una izquierda de oposición (que, en gran parte, había surgido de sus mismas filas). En torno a 1960, Dámaso Santos daba su relación de los nombres de la «generación intermedia», siguiendo la fórmula de Enrique Ruiz García. Y pese a la ausencia de numerosos catalanes –Barral, Sacristán o Vilanova–, repárese en la heterogeneidad de una relación vista entonces unitariamente:

> Entre la década de 1945 y 1955 ya se podía apostar por estos nombres: Ismael Medina, Jaime Capmany, Salvador Jiménez, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre, Marcelo Arroita Jáuregui, Jesús Fernández Santos, Manuel Pilares, Antonio Castro Villacañas, Pilar Nervión, Jesús Fragoso, Francisco Alemán, José María de Quinto, José María Castellet, Enrique Ruiz García, Miguel Ángel Castiella, Jaime Suárez, Juan Emilio Aragonés, José María Valverde, Lorenzo Gomis, José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo, Jaime Ferrán...[38]

El punto decisivo, para Marfany y Jordan, estaría en el carácter de novela política que asignan desde el principio a la nueva novela. En

[38] *Dámaso Santos, «Jesús Fernández Santos, síntoma y fruto de la generación intermedia»,* Generaciones juntas *[1962: 120 121]. Corrijo las numerosísimas erratas del texto.*

realidad, escribe Marfany, no es novela *social*, es *política*, porque se escribe con «el desig d'influir d'una manera directa sobre la societat en què viuen en el sentit de contribuir a provocar-hi transformacions radicals» [1977: II, 12 y 14]. Pero el compromiso político de la novela de los primeros cincuenta ofrece más de un problema si no se lee sólo dentro de lo que tuvo de original y novedosa descripción de la realidad desde un ángulo moral solidario. Eso es lo que define los primeros títulos del neorrealismo y toda la acidez política que puede extraer el lector surge de la urgencia moral por describir una realidad ausente de los papeles y las imprentas, de libros o periódicos, y desde un conjunto de valores determinado. Es una pulsión moral que tiene un sentido y una significación política, pero que es distinta de aquella otra novela *social* consciente de su ambición política e irremediablemente protagonizada por obreros de la construcción, mineros o jornaleros con reivindicaciones inaplazables. Asignar esa conciencia política a los títulos de los primeros cincuenta y a sus mismos autores es ir más allá de lo que era, uno diría, históricamente posible. Y no es mal fundamento para dudarlo el apoyo a esa novela de falangistas de convicción. La prensa universitaria de los años cincuenta confirma que la significación política del primer realismo se leyó también en el segmento más vivo del SEU y, por tanto, un cierto falangismo algo vacilante pero con inquietudes e información cultural.

El adjetivo puede ser social o política pero hubo una novela que se escribió desde una sensibilidad distinta, en las inmediaciones del PCE y con una neta conciencia política. Lo que había sido significación política última pasaba a ser intención y protagonismo en los títulos de Juan García Hortelano, Jesús López Pacheco, Antonio Ferres, Armando López Salinas e incluso así obtuvo el aprecio entusiasta de críticos oficiales del SEU en activo, como Rafael Conte o Carlos Vélez. Claro que ese aprecio data de finales de la década y en un lugar tan paradigmático de la crisis terminal del falangismo del SEU como *Acento*. Por entonces ya otros géneros restituyen a la vida intelectual el registro explícito que la novela no es capaz de transmitir: de ahí la conveniencia de revisar el ensayo de las revistas universitarias o de los orígenes, importantes en este contexto, de una sociología empírica.

Las evoluciones posteriores han aclarado los perfiles de los nombres citados hasta ahora y, sobre todo, los de aquella densa relación de Dámaso Santos, pero lo que debe quedar claro es la transitoria comunidad de intereses que compartieron, en la década de los cincuenta, unos grupos de oposición ideológica y literaria que se nutrieron de falangismo doctrinario, en unos casos, y en los otros, accedieron a nuevas formas de pensamiento político de tipo socialista. La evolución histórica estuvo con los segundos y a ella terminaron llegando algunos de los primeros.

Los problemas que plantea la evolución del falangismo, las tentaciones conciliadoras con hombres que se aproximan a posiciones de izquierda, se resolverían historiográficamente asumiendo la entidad de un agente ideológico y cultural difícil de definir pero muy perceptible. Esos estados de transición, esas complicidades entre unos y otros difíciles de explicar, constituyen la arcilla de la que está hecho no tanto un falangismo evolucionado –que es fenómeno de mayor complejidad y amplitud [cf. Marfany 1976: I, 51-53]– como una cultura seuísta. No está exactamente condicionada por los orígenes políticos e históricos del partido que la encuadra, y se caracteriza por un voluntarioso distanciamiento de rémoras que contradicen un repetido afán de progreso social. La identificación de ese estadio cultural parece útil como posible explicación a perceptibles insuficiencias de la terminología al uso: la cultura del SEU define ese conjunto de ingredientes intrínsecamente contradictorios que propiciaron, sin mucha conciencia de su destino último, la expresión de una disidencia.

Jordi Gracia

Bibliografía

ARAGONÉS, JUAN EMILIO, *Teatro español de postguerra,* Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.

BARRERO LÓPEZ, ÓSCAR, «El reducto de la estética socialrealista: *Acento cultural* (1958-1961)», en *España contemporánea,* IV, 1 (Primavera-1991), pp. 7-22.

– «Interpretación global de un fenómeno: el arcaísmo histórico del socialrealismo», en *CIEL,* T.IV, n. 1 (1993), pp. 55-74.

CASTELLET, JOSÉ MARÍA, *Notas sobre literatura española contemporánea,* Barcelona, Ediciones Laye, 1955.

GARCÍA CANTALAPIEDRA, AURELIO, *Desde el borde de la memoria. De artes y letras en los años del mediosiglo en Santander,* Santander, Ed. de Librería Stvdio, 1991.

GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR, *La poesía española de 1936 a 1975. T. I y II,* Madrid, Cátedra, 1987.

GRACIA, JORDI, «La idea del Estado en la *Revista de Estudios Políticos* (1945-1958)» en J. Tusell. et al., Eds., *El régimen de Franco (1936-1975),* Madrid, UNED, 1993, I, 581-592.

– *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960). Antología,* Barcelona, PPU, 1994.

JORDAN, BARRY, *Writing and Politics in Franco's Spain,* London-New York, Routledge, 1990.

MARFANY, JOAN-LLUÍS, «Notes sobre la novel.la espanyola de postguerra» I, II y III, en *Els Marges,* 6 (1976), pp. 29-11 (1977), pp. 3-29 y 12 (1978), pp. 3-22.

MARTÍN GAITE, CARMEN, *Agua pasada,* Barcelona, Anagrama, 1993.

MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura,* Madrid, Castalia, 1985.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, JULIO, *Literatura fascista española. I/Historia. II/Antología,* Madrid, Akal, 1986, 2 vols.

RUBIO, FANNY, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975),* Madrid, Turner, 1976.

RUBIO, JOSÉ LUIS, «El oficialismo institucional: el Instituto de Cultura Hispánica», en J.L. Abellán y A. Monclús (Coords.), *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América. I El pensamiento en España desde 1939,* Barcelona, Anthropos, 1989. pp. 117-206.

SANTOS, DÁMASO, *Generaciones juntas,* Madrid, Ed. Bullón, 1962.

SASTRE, ALFONSO, *Drama y sociedad,* Madrid, Taurus, 1956.

Algunas notas sobre la «praxis poética» de Juan José Saer

Revisando algunos artículos críticos[1] sobre Juan José Saer, descubro que la mayoría de ellos comienza con una breve referencia biobibliográfica a la que se agrega con frecuencia la mención de la escasa difusión de su obra tanto en su país de origen como en el resto de Latinoamérica y en los Estados Unidos. En cuanto a Europa, por ser Francia su país de adopción desde 1968, su suerte parece haber sido más benéfica. Teniendo en cuenta su vasta obra publicada, original y cuidadosamente elaborada, así como la trabazón consecuente entre su práctica y su teoría, ese desconocimiento resulta curioso y sobre todo lamentable. Las notas que siguen, buscan contribuir a poblar ese vacío, profundizando en un quehacer y en una reflexión que no sólo iluminan la obra específica de Saer sino también el hecho estético en toda su complejidad y maravilla.

I. La cuestión del género

Como ha señalado Borges con frecuencia al debatir argumentos de Benedetto Croce, la noción de género literario y la validez de su distinción deben ser cuidadosamente reexaminadas. Sabemos bien que la narrativa moderna, desde Proust pasando por Virginia Woolf (quien aspiraba a una novela que fuera también poema y drama) y Joyce con su polifónico *Ulyses*, renuncia al canon de la novela del siglo diecinueve y aspira a ser proteica y omnicomprensiva, si no omnipotente. En el Río de la Plata, Macedonio Fernández anticipa en sus textos tal aspiración y Borges la lleva al límite mediante la fusión de ensayo, ficción e indagación erudita, autobiografía e historia. Innovaciones que, junto con su magisterio, se extienden no sólo dentro del área rioplatense —Julio Cortázar, Manuel Puig, Ricardo Piglia— sino fuera, como son los casos de Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, para citar sólo algunos nombres.

[1] *Cf. María Teresa Gramuglio (1979), (1986); Mirta Stern (1981), (1984), Rita Gnutzmann (1989).*

Juan José Saer es un incondicional discípulo de Borges: «Lo he leído intensamente en mi etapa de formación —le dice a Ana Basualdo en una entrevista— y tuvo en mí una influencia decisiva». Personajes de sus narraciones lo llaman el «viejo Borges» y es objeto de teorización literaria en «Borges novelista», un artículo incluído en *Una literatura sin atributos,* en el que comienza diciendo: «Como ustedes saben Borges jamás escribió una novela» (29). Rechazo aparentemente paradójico, dado el gusto de Borges por la epopeya, pero que según Saer debe verse como parodia satírica (recordemos *Historia universal de la infamia)* y a la vez nostalgia (cf. «El Sur») de lo épico; y, también, por el influjo de Paul Valéry y de Macedonio Fernández. En cuanto a la anulación de la noción de género en la literatura contemporánea, Saer se la explica como producto de la aparición del expresionismo romántico en el siglo XIX, del que resulta el poema en prosa; otra causa sería la tendencia actual a la unificación, contraria a la diversificación, y que concede a la obra un carácter «totalizante». Volveremos sobre esto.

En su caso particular, pensemos en la serie de poemas escritos entre 1960 y 1975 y agrupados bajo el nombre de *El arte de narrar:* existe la voluntad de dar a todos sus textos la misma expresividad. Teoriza Saer en la entrevista: «Tradicionalmente, se considera que la poesía es condensación y la prosa distribución. Por mi parte, pretendo obtener en la poesía el más alto grado de distribución y, en la prosa, el más alto grado de condensación» (12). Otra paradoja que Saer añade (en respuesta a un cuestionario de María Teresa Gramuglio) y que forma parte, también, de su práctica de escritura, es que «la tendencia a la fragmentación sería otro aspecto del mismo fenómeno totalizante» (15). Fragmento, intertextualidad dialógica de una obra con otra, tema y variaciones, texto dentro del texto, digresiones, porque como ya lo anticipaba Barco en «Algo se aproxima»: «Si me dedico a la literatura /.../ tengo que hacerme hábil para las digresiones. La literatura misma es una digresión permanente de la realidad» (ELZ 152). En la entrevista con Ana Basualdo, Saer se explaya sobre su gusto por los fragmentos:

> Cada novela es como un fragmento que yo voy instalando en las fisuras que dejan las narraciones anteriores. La obra, entonces, es una especie de móvil en el que cada pieza que se añade modifica el resto, y cada pieza funciona como una digresión. Pero los fragmentos no llegan nunca a cerrar el todo, sino que introducen más incertidumbre. En mis textos, la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) que compriman el tiempo estirado en otros fragmentos (novelas) o viceversa. (14)

Rasgos todos ellos que caracterizan el universo narrativo de Saer desde su primera novela, *La vuelta completa* (1966), compuesta por dos seccio-

nes cuya suma no constituye una totalidad lineal sino una estructura constituida por dos partes enfrentadas que, tal como aspira Carlos Tomatis en una extensa digresión teórica, «equivalga a la estructura... de la vida» (VC 183). En la primera parte, titulada «El rastro del águila», la acción gira en torno a un triángulo amoroso formado por César Rey, escritor, Marcos Rosemberg, abogado y Clara, su mujer, en tanto que los otros protagonistas, Angel Leto, Pancho, Barco, Tomatis y Giménez sólo ofician de comparsa contra la que destaca la acción principal. En la segunda, «Caminando alrededor», se desplazan los roles y ahora el protagonista es Pancho y su locura ambulatoria, junto con su novia Dora, la prima de Dora y sus amigos Tomatis y Barco. Rey y Clara sólo reaparecen al final, en una fiesta en lo de Dora, donde todos se reencuentran, cerrándose así «la vuelta completa» que se anticipa en el título. Lo que permanece inmutable a lo largo de las dos partes es la «zona» que Saer labra meticulosamente desde su primera colección de cuentos, titulada justamente *En la zona,* y que reitera en la mayoría de sus textos siguientes. Es un espacio bien delimitado que incluye algunos bares, restaurantes y cabarets; la avenida San Martín, la galería, la Costanera junto al río y el puente colgante, el campo; zona recorrida en largas caminatas acompañadas de interminables conversaciones entre amigos. En una de esas caminatas hay una larga digresión puesta en boca de Barco acerca de la llegada de los conquistadores a Santa Fe en el siglo dieciséis y sobre las relaciones entre religiosos e indios que contiene germinalmente —bajo esa forma de «fragmento» que, según vimos, enfatiza la noción de totalidad (y que aparece por primera vez en «Algo se aproxima» como un relato titulado la «fábula del anónimo español del siglo XIII y el poeta estreñido» contada por Barco)— a *El entenado.* Además, algunos personajes reaparecerán luego en Glosa: Leto, que tiene aquí un papel protagónico, y Tomatis— junto a otros que ya están en los relatos de *La mayor y en Nadie, nada, nunca.*

Volvamos ahora a la cuestión de los géneros para precisar otra distinción importante en Saer: la diferencia entre novela y narración. En sus respuestas a María Teresa Gramuglio, Saer anota: «La novela es un simple género literario que, en líneas generales, empieza con *Don Quijote* y termina con *Bouvard y Pécuchet.* La narración es un modo de relación del hombre con el mundo» (19). Debemos entender, entonces, que la novela en cuanto género literario supone una convención rígida y fechada —ya perimida— en tanto que la narración definida como un modo de relación del hombre con el mundo aspira a ser mucho más y, sobre todo, otra cosa: un vínculo libre y original en el que el escritor pone su impronta vivencial y estética. Independiente de toda norma o enunciación *a priori,* la narración sólo puede ser lo que no quiere ser: «La narración es una *praxis* que, al desarrollarse, segrega su propia teoría. Antes de escribir uno sabe lo que no se debe hacer, y lo que queda de

eso (o sea lo que uno está haciendo) es el resultado de repetidas decisiones tomadas por el narrador a medida que escribe, en todos los niveles de su *praxis* creadora» (LSA 12).

En una entrevista con Mempo Giardinelli, habla de la definición y ubicación jerárquica del cuento («Faulkner decía que de los tres géneros, la poesía era el número uno, luego venía el cuento y sólo después la novela» 2) y, también, de sus cuentos. A los que aparecen incluídos en *En la zona* los califica de «más bien clásicos», y llama «argumentos» a los de la colección titulada *La mayor.* Esta concepción del relato nos reconduce a su gusto por el fragmento: «Uno de mis proyectos es comenzar un texto con puntos suspensivos y terminarlo con puntos suspensivos» (2).

En esa anulación de los géneros literarios se incluye, también, una anulación de los límites entre las artes que acentúa en su prosa la vocación musical y en sus descripciones, la aspiración pictórica. En un relato temprano, «Sombras sobre vidrio esmerilado» (UL, 1966), a lo largo de una narración en primera persona bajo la forma de monólogo interior por arte de la poetisa Adelina Flores, se da un diálogo entre la evocación de un pasado compartido con su hermana Susana y su cuñado Leopoldo —un nuevo triángulo amoroso— y fragmentos de poemas propios y de Alfonsina Storni, cuyas líneas puntúan la materia narrada, la escanden y difuminan al introducir asociaciones inconscientes en medio del fluir narrativo. Esa mujer ya vieja, sensible y reprimida, recuerda las palabras del escritor Carlos Tomatis, personaje recurrente en la obra de Saer, en las que se alude simultáneamente a la virginidad creativa y a la virginidad física, doble sentido que subyace a todo el texto[2].

> Usted no cree en la importancia de la fornicación, Adelina? Yo sí creo. Eso les pasa a ustedes, los de la vieja generación: han fornicado demasiado poco, o en su defecto nada en absoluto. Sabe? Se dice que usted tiene un seno de menos. No, no estoy borracho. O sí, capaz que un poco sí. Es cierto? No piensa que usted misma lo ha matado? Yo pienso que sí. Sabe? Usted me cae muy simpática, Adelina. Tiene un par de sonetos por ahí que valen la pena. Perdóneme la franqueza, pero yo soy así. Usted debería fornicar más, Adelina, sabe, romper la camisa de fuerza del soneto —porque las formas heredadas son una especie de virginidad— y empezar con otra cosa. (15)

Este consejo de Tomatis, *alter ego* suyo en varias narraciones, rige la producción del mismo Saer desde textos experimentales: *Cicatrices*

[2] *Mirta Stern (1984) lee este texto según un paralelismo entre el seno mutilado y los cortes introducidos en el fluir narrativo por la concepción del poema (nota 5, 18-19). María Teresa Gramuglio (1986) apunta a una interpretación semejante a la nuestra cuando afirma que no sólo se trata de un texto que narra su productividad —el poema que Adelina va componiendo— sino que «explora ciertas formas de relación con la literatura, pero también con el sexo, con la enfermedad y con la muerte...» (281).*

(1966) donde un mismo suceso es contado desde cuatro perspectivas diferentes (la impronta de Faulker es importante en Saer en esa época y él así lo ha reconocido, también la de Onetti al que lo hermana una veneración común por aquél) hasta otros más maduros donde su propio estilo se perfila definido y original. Me refiero a *El limonero real* (1974) con su *Leitmotiv* «Amanecía y ya estaba con los ojos abiertos» que es la oración que aparece como encabezamiento de cada uno de los nueve segmentos narrativos que conforman el texto y cuya repetición concede a la prosa un ritmo marcadamente musical en el desarrollo de un relato circular. Dentro de esa suma de versiones, cada segmento ha de desarrollar una secuencia lineal progresiva que se abre mediante un resumen de las versiones precedentes, interrumpido a menudo por otros textos intercalados. La anécdota es mínima y abarca un solo día, su episodio central es una fiesta de fin año en una isla del litoral adonde va Wenceslao sin su mujer porque, aunque ya han pasado seis años desde la muerte de su único hijo en la ciudad, ella todavía guarda luto por él. Se incluyen también referencias intertextuales a otras obras anteriorse de Saer: la presencia, por ejemplo, del viejo campesino que sacrifica un cordero en «Al campo» (ELZ) o la ubicación regional signada por la desposesión y la miseria de los pescadores del litoral en «Palo y hueso». Asimismo, el juego con los géneros introduce —a modo de *pastiche*— una parodia de ciertas modalidades narrativas tradicionales tales como el cuento de hadas o los relatos místicos y, también de la *Odisea y la Biblia*[3]. Respecto de su aspiración a una prosa cuya estructura se rigiera por los cánones de la composición musical, dice Saer en su entrevista con Ana Basualdo:

> Carezco de formación musical. Eso es una ventaja, a lo mejor: así me puedo tomar muchas libertades. Pero me alcanza para darme cuenta de que una obra musical parte siempre de un principio estructural, que dirige lo que viene después. Hay correspondencias formales que convierten en ingenua la concepción lineal de la literatura realista. *En la música hay un elemento que lo organiza todo, y lo organiza y orienta en forma de repeticiones, variaciones, reformulaciones, contrapuntos.* Es algo que siempre me ha seducido, y he intentado llevarlo a la narrativa. Creo mucho en la literatura como un orden rítmico, musical. /.../ En mi caso no puedo escribir si la frase no va sonando silenciosamente en mis oídos mientras la escribo. (Énfasis mío, 12).

[3] *Mirta Stern (1984) ve en ese juego intertextual una parodia de lo épico transformado en novela que coincidiría con el enfoque del propio Saer acerca del uso paródico satírico de lo épico en Borges: «Caracterizada ya como texto que narra la historia de la producción de un relato y la historia interna de una escritura y de una obra, restaría añadir que* su ficción también reproduce y representa parcialmente la evolución de la narrativa occidental a través de su reconstrucción paródica del intertexto en la que resume además la desjerarquización que define el pasaje del mundo épico al de la novela» *(énfasis mío, 24).*

Orden rítmico que ya está presente en un texto temprano de Saer, «Un caso de ignorancia» (ELZ), estructurado como un largo monólogo interior que comienza con la frase «... si él lo hubiese advertido» que se repite con variaciones —«si él lo hubiese sabido»— a lo largo del primer párrafo que abarca tres páginas y retorna en el segundo y último, encabezado ahora por una forma afirmativa y conclusiva: «Porque si él lo hubiera sabido». La estructuración musical reaparece en otra novela de Saer, *Nadie nada nunca* (1980), como resultado de la repetición de una serie de escenas discontinuas y fragmentarias que expanden el nudo central constituido por el misterioso asesinato de caballos en la región y que remata con la muerte del comisario apodado Caballo Leyva, encargado de la investigación. El texto se inscribe así en un registro de intriga policial (ya utilizado en *Cicatrices,* donde hay un diálogo intertextual con *El largo adiós* de Raymond Chandler) a la vez que se retoman personajes y situaciones de relatos anteriores en un lugar a la orilla del río, Rincón, donde confluyen la vertiente campesina y la urbana, recurrente a lo largo de toda su obra. Reaparece el Ladeado, personaje del *El limonero real,* y se hace referencia a Layo (Wenceslao) quien es el dueño del Bayo, un caballo que queda al cuidado del Gato Garay (personaje de un cuento de *La mayor* titulado «A medio borrar»), quien comparte un fin de semana con su amante Elisa, lo que constituye el otro nudo anecdótico de la novela; reaparece también el periodista y escritor Tomatis. En cuanto al recurso del *pastiche,* en un artículo sobre los asesinatos de caballos, aquél cita equívocamente al «etnólogo inglés Leopold Bloom» en medio de menciones a los Atridas y a ritmos de purificación social que el Gato denomina «invenciones disparatadas», pero que enmascaran una violencia generalizada y bestial que azota por entonces a Argentina en sus enfrentamientos entre la guerrilla y el ejército. Se desliza así una referencia temporal precisa en un ambiente de violencia sexual y social. Hay también un juego intertextual/intersexual entre las variaciones de copulación del Gato y Elisa y los modos y maneras descriptos en *La filosofía del tocador* del marqués de Sade, que reitera la repetición cíclica aun en los extremos desafueros del libertinaje.

> Se hubiese dicho, a juzgar por la repetición invariable de sus exclamaciones, que la aspiración al goce infinito y siempre renovado no pasaba de ser una simple propuesta programática y que, en la práctica sudorosa, la realidad imponía sus leyes rigurosas, condenando a los participantes a una monotonía ajena a toda contingencia, y al regreso periódico y sistemático de las mismas sensaciones. (165)

II. El discurso sobre el texto dentro del texto

Borges es nuevamente la referencia obligada para filiar el metadiscurso textual en el interior del texto; después será Díaz Grey en *La vida breve*

de Onetti[4], Morelli en *Rayuela* de Cortázar, o en el caso de Saer, el escritor y periodista Tomatis. Hay también en su obra otros escritores de los que poco se sabe: César Rey (autor de «esos cuentos estúpidos, moravianos, en un diario de provincia», LVC 26); o Barco, periodista como Tomatis; Pancho, profesor de literatura o Sergio, autor de una serie de ensayos sobre el realismo y analista de historietas, lo que le da otra dimensión intertextual a *Cicatrices.* En las citadas respuestas a María Teresa Gramuglio, Saer explica que «el discurso sobre la ficción incorporado a la ficción misma expresa tal vez las ilusiones perdidas respecto a la posibilidad de la comunicación» (16-7). Desilusión, distancia, incredulidad, parodia, ironía: categorías todas ellas que tienen una base común —la negatividad— que lo conduce a descreer de todo principio retórico, del «sentimiento y del acontecimiento» que son —como afirma en «Narrathon»— «la Verdad Última y la Gnoseología del pobre» (161). En «Narrathon» (1972) Saer evoca su noción de novela cuando niño, asociada a la radionovela —a la que desprecia (actitud totalmente opuesta a la adoptada por Manuel Puig, cf. especialmente *Boquitas pintadas)*— y su concepción actual de la narración vista como problema no de qué se cuenta sino sobre todo cómo se lo cuenta: «De esa nada del sentimiento y del acontecimiento —más ilusorio cuanto más precisos y nítidos— he tratado, durante años, y trato todavía, con diversa eficacia, de desembarazarme» (162). Otra forma de negatividad consiste en enunciar las novelas que no han de escribirse y es Tomatis quien las enumera a Pancho en *La vuelta completa:* la que expone tortuosidad de la psique (aquí coincide de nuevo con las premisas de Borges en el prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares); la novela criolla; la que reúne personajes típicos en una situación excepcional; la novela policial o aquellas en forma de diario o memorias. Noé Jitrik (1978) y Graciela Montaldo (1986) han analizado minuciosamente ese uso de Saer de la negatividad que alcanza un momento culminante en *Nadie, nada, nunca* donde está presente desde el título hasta la frase que encabeza los diferentes párrafos «No hay, al principio, nada. Nada».

En *Cicatrices,* Sergio Escalante, uno de los cuatro que da su versión sobre un crimen, es un exabogado que se escapa de la realidad mediante el juego (otro *Leitmotiv* en Saer, cf. *Responso)* e intenta volver a lo real a través de sus ensayos sobre el realismo y sus análisis de las historietas. En una ocasión escribe: «Se dice que la comedia es superficial porque elude las evidencias de la tragedia. Pero no hay en sí tragedia. No hay

[4] *Noé Jitrik (1978) ha enfatizado la relación entre Saer y Onetti: «... yo diría que, si se trata de comparar, el texto firmado por Saer lleva hasta sus últimas instancias lo que está dibujado en los de Onetti en la medida en que lo narrado no es necesariamente un suceso reconocible, un (algo) que un espíritu positivista pueda pesar y medir, sino la narración misma o, lo que es lo mismo, el obsesivo drama de narrar» (99).*

más que comedia, en el sentido en que la realidad es superficial. La tragedia es puramente imaginaria» (150). Otra forma de intertextualidad es la que se establece con *El jugador* de Dostoievski, obra que le regala Marcos Rosemberg en un intento de rescatarlo de un vicio que lo ha llevado a abandonar su profesión, a gastar todo su dinero y el de su sirvienta, a empeñar la casa en la que vive y hasta a ir a la cárcel. Por su parte, Ernesto, el juez homosexual encargado del crimen, se evade de lo real mediante la traducción de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, en tanto que Leto, el muchacho periodista que trabaja como Tomatis en el diario, constantemente se imagina ser el protagonista de una novela policial y convoca con frecuencia a Marlowe como una persona real. Así, la realidad se contamina de literatura o, como quería Oscar Wilde, «la naturaleza imita al arte». También en *El entenado,* el protagonista relator es un escritor quien, un poco al estilo de los cronistas, recupera mediante la memoria su pasado entre indios antropófagos: «Ahora, sesenta años después, en que la mano frágil de un viejo, a la luz de una vela, se empeña en materializar, con la punta de la pluma, las imágenes que le manda, no se sabe cómo, ni de dónde, ni porqué, autónoma, la memoria». (EE 58)

La memoria ocupa un lugar importantísimo en los textos y en la concepción literaria de Saer. En el citado reportaje de María Teresa Gramuglio, Saer anota la experiencia y la memoria como las dos fuentes de la escritura. «Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedacitos de hilos de diferentes colores, compaginados con paciencia, se puede abordar un dibujo sobre una tela blanca» (17). Sin embargo, la negatividad, antes de enunciada, tiñe también la confianza en la capacidad de recordar. En el texto inicial de *La mayor,* y que da nombre a la colección, Saer parodia el modelo proustiano del tiempo perdido y del tiempo recobrado, mediante el rechazo del famoso episodio de la magdalena en la taza de té: «...porque ellos, otros, antes podían: mojaban, despacio, detenidamente, llevándosela después a la boca, en la taza de té, la galletita, dejaban la pasta azucarada disolverse en la punta de la lengua, y del contacto venía, férreamente, subiendo, desde qué mundo?, el recuerdo» (31). La memoria ¿evoca o recrea?, ¿conserva o distorsiona?, ¿contiene el pasado que da sentido al presente o lo erosiona hasta hacer peligrar ese mismo presente desde el que se recupera? Estas son preguntas que se plantea el mismo autor, los escritores en el interior de sus textos y también el lector que los enfrenta. Algo es seguro: la confianza de Proust en el poder de la palabra para evocar y convocar el recuerdo ha sido reemplazada por la sospecha de Nathalie Sarraute.

III. El problema del realismo

Sabemos que Juan José Saer, nacido en Serodino, provincia de Santa Fe, Argentina, en 1937, abandona sus estudios de Derecho y comienza a escribir poesía y a publicarla en el periódico *El Litoral* en 1954, donde también trabaja como periodista a partir de 1956. En esta época integra el Grupo Adverbio formado por poetas e intelectuales nucleados en torno al poeta Juan L. Ortiz. En 1957 aparece su primer cuento en el mismo periódico, que se convierte en centro y difusión de la actividad intelectual del grupo. En 1962 Saer ingresa como profesor de Crítica y Estética en el Instituto de Cinematografía de la universidad del Litoral y en 1968 viaja a París con una beca del gobierno francés. Respecto de esa primera época en la Argentina, los críticos han coincidido en calificar su obra de realista, aunque con mayores preocupaciones formales que otros miembros del grupo. Adolfo Prieto (1983) habla «del ciclo de relatos de Juan José Saer, fundando rigurosamente su 'Yoknapatwpha' o su 'Santa María' en el norte del litoral santafesino» (898). Por su parte, María Teresa Gramuglio desecha la posible calificación de regionalismo respecto de su literatura, aunque enfatiza el hecho de que la obra de Saer en esta primera época se distingue claramente de la centralización literaria en Buenos Aires, mientras que remite a otros espacios, ámbitos y grupos intelectuales. Graciela Montaldo recuerda que, pese a la fidelidad de Saer por la zona —por la región— no hay en su obra color local alguno o pintorequismo sino que, por el contrario, toda retórica se subvierte y examina desde el interior de las convenciones del género. Por último, Mirta Stern precisa las obras pertenecientes a esa etapa: *En la zona* (1960), *Palo y hueso* (1965) y sus dos primeras novelas, *Responso* (1964) y *La vuelta completa* (1966).

En el momento de su llegada a París, y todavía hoy, la narrativa francesa estaba regida por las directivas del *nouveau roman,* novela objetivista o «novela de la mirada» la que, siguiendo cierta tradición fenomenológica y existencialista, rescata el ver —y consecuentemente la descripción— como el único modo lícito o, al menos posible, de percibir la realidad. En Argentina, Saer ya había frecuentado a un escritor mendocino a quien todavía cita como uno de sus modelos (cf. reportaje de Mempo Giardinelli), Antonio Di Benedetto, cuyas obras, sobre todo *El pentágono* y *El silenciero,* han sido consideradas objetivistas por la crítica. En las obras posteriores de Saer la narración morosa que descomponía la realidad como un cuadro cubista, ahora se afirma todavía más en su actividad contemplativa, disectora, rumiante de una realidad que vuelve a reiterar (como vimos) a modo de una composición musical con un tema que se repite en infinitas variaciones que buscan cercarlo. Es el caso del mencionado *El limonero real* (1974), de *Nadie nada nunca*

(1980), *El entenado* (1983), *Glosa* (1986) y la novela que recibiera el Premio Nadal 1987, *La ocasión*. Respecto de la relación de su obra con el objetivismo, conviene recordar un artículo de Noé Jitrik (1984) donde propone que más que hablar de influencia, lo que implica la idea de imitación y sumisión, es mejor apelar a la noción de intertextualidad. Más aún aquí puesto que la introducción de Borges en Francia por Roger Caillois y Paul Bénichou se filtra en las concepciones teóricas de sus escritores y, sobre todo, en Sarraute y Robbe-Grillet.

Sintetizando: vemos entonces que la obra de Saer se caracteriza por la anulación de la noción de género, especialmente en lo que se refiere a los límites entre poesía y narrativa; muestra una fuerte tendencia a la fragmentación; incluye a menudo el discurso sobre la ficción dentro de la ficción —lo que concede al texto un carácter autorreflexivo—; usa la intertextualidad como instancia productiva o la repetición y la insistencia en los detalles como procedimientos para derogar la representación tradicional, así como la linealidad de la escritura. Al tanto de la revolución narrativa contemporánea desde su juventud en grupos literarios y de gente de cine, consciente de las nuevas técnicas y teorías críticas que maneja no sólo como autor sino como profesor en la universidad de Rennes, Saer no descuida sin embargo un núcleo único, personal, que él llama «la zona» y que asocia con la infancia que, para él, es la única patria posible del hombre.

Jorgelina Corbatta

Bibliografía

GNUTZMANN, RITA: «El arte de narrar de Juan José Saer», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 10 (1989): 183-6.

GRAMUGLIO, MARÍA TERESA: *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986.

JITRIK, NOÉ: «Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica», *Revista Iberoamericana* 102-103 (enero-junio 1985): 99-109.

—«Lo vivido, lo teórico, la coincidencia (esbozo de las relaciones entre dos literaturas)», *Cuadernos Americanos* CCLIII (marzo-abril 1984): 89-99.

MONTALDO, GRACIELA: *Juan José Saer: El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

PRIETO, ADOLFO: «Los años sesenta», *Revista Iberoamericana* 125 (octubre-diciembre 1983): 879-901.

SAER, JUAN JOSÉ: *En la zona*, Santa Fe, Castellví, 1960.

—*Palo y hueso*, Buenos Aires, Camarda Junior, 1965.

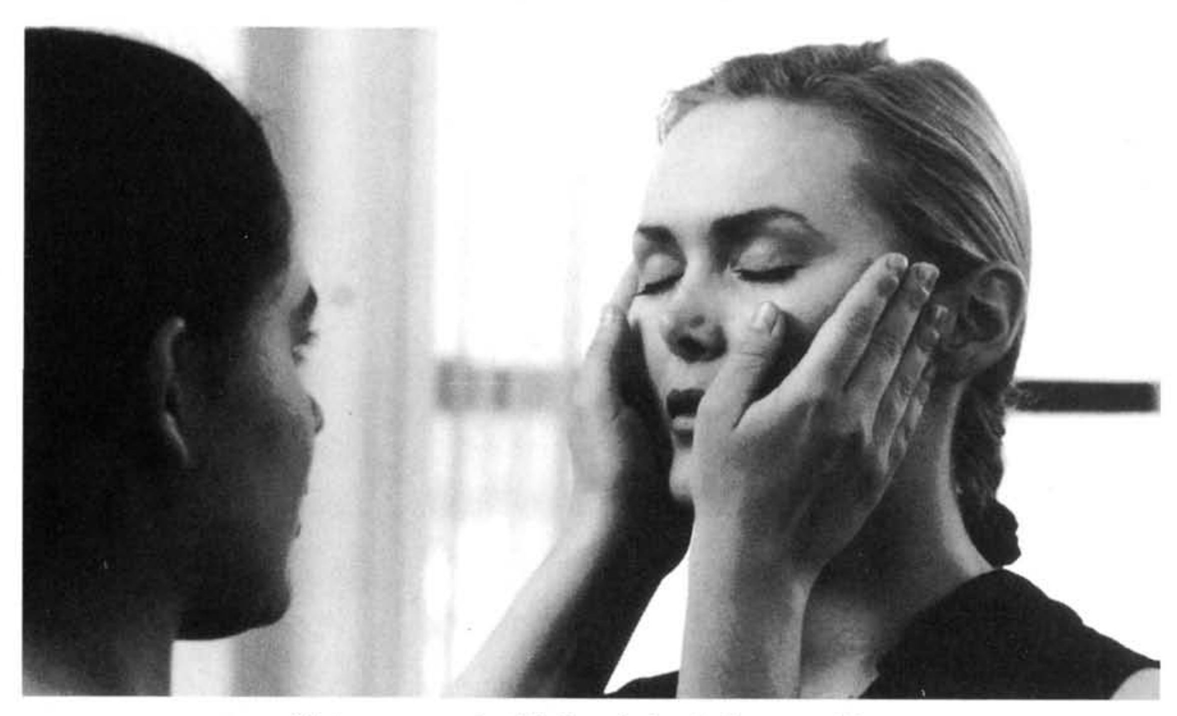
—*Cicatrices*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

— «Narrathon», *Caravelle* (1972): 161-170.
— *El arte de narrar (poemas 1960-1975),* Venezuela, Fundarte, 1977.
— *Nadie, Nada, Nunca,* México, Siglo XXI, 1980.
— *El limonero real,* Buenos Aires, Centro Editor América Latina, 1983.
— *El entenado,* México-Buenos Aires, Folios, 1983.
— *Glosa,* Buenos Aires, Alianza Editorial, 1986.
— *La ocasión,* Madrid, Ediciones Destino, 1987.
— «El desierto retórico», Entrevista por Ana Basualdo, *Quimera* 76 (junio 1988), 12-15.
— «Razones», Respuestas a un cuestionario de María Teresa Gramuglio, *Juan José Saer por Juan José Saer,* 9-24.
— «Juan José Saer: Para mí la literatura es una propuesta antropológica», Entrevista con Mempo Giardinelli, *Puro cuento* II, 11 (julio-agosto 1988), 1-5.
STERN, MIRTA: «El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura», *Revista Iberoamericana* 125 (octubre-diciembre 1983), 965-981.
— «Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa», *Hispamérica,* XIII, 37 (abril 1984), 15-30.



La Castellana (Madrid)

CALLEJERO



Fotograma de *El dominio de los sentidos*



Fotograma de *Menos que cero*

¿Nuevo cine español?

¿Se ha fijado usted que todas las olas son nuevas? Esto lo decía hace muchos años un famoso crítico refiriéndose a la entonces celebrada *nouvelle vague* francesa. Lo decía observando, no la pantalla, sino el manso oleaje de la Croisette, frente a los grandes carteles de ya olvidadas películas. Por la tanto, habría que distinguir entre el inevitable cambio generacional y la gestación de un movimiento estético –o ético– que produzca cambios sustantivos en el arte del cine.

Movimientos que dejaron huella fueron, sin duda, el expresionismo, el cine soviético mudo y el neorrealismo. Y la nueva ola francesa, que como todas decantó algunas figuras perdurables pero se apagó muy pronto en su rasgo principal: el rechazo al sistema productor tradicional y la autonomía del autor-director. Otros nuevos cines surgieron entonces. Algunos recogieron ese sentido independiente, otros tendieron al sentido social (como el *Cinema Novo* brasileño) o al cine político, sobre todo en los años 70.

Más tarde, las aguas volvieron a su cauce: un nuevo *star system* o las fórmulas mecanizadoras de los poderes financieros. No obstante, las fronteras entre el cine industrial y los francotiradores artísticos se acentuaron. Un ejemplo es la existencia, en el coto cerrado del complejo financiero del entretenimiento que aún se asimila al nombre ya inexistente de Hollywood y los independientes –de Coppola a Jon Jost– que anteponen objetivos propios a la dependencia comercial.

La diferencia con los «independientes» del pasado, es que conocen mejor las fuerzas del «enemigo». Es un juego lógico pero peligroso, ya que se trata de utilizar los métodos productivos (convenios de coproducción actuales, subvenciones diversas y medios de distribución alternativos) sin perder autonomía.

En el cine español actual se advierte este juego de poderes en varios planos. Tras diversas crisis, hay un aumento significativo de proyectos y desde hace un tiempo aparecen nuevos realizadores, algunos muy jóvenes –como en el caso de Alejandro Amenábar, de *Tesis,* con 23 años y estudios de cine no concluidos– que tratan de ocupar posiciones.

La ola de nuevos realizadores avanza en el inicio de la década de los 90. Los que primero llaman la atención son Julio Medem con *Vacas*

(1992), y Juanma Bajo Ulloa con *Alas de mariposa;* el primero realizó luego *La ardilla roja* (1993) y *Tierra* (1996) y Bajo Ulloa prosiguió con *La madre muerta* (1994).

Como suele suceder, los elogios recibidos por sus *opere prime* tuvieron un reflujo crítico con las siguientes. Se trata no obstante de autores de talento y posibilidades. Algo semejante pasa con Agustín Días Yanes, ya conocido por guiones para otros directores que por fin rueda para sí *Nadie hablará de nosotros cuando hayamos muerto* (1995) una historia llevada con notable vigor.

Manuel Huerga se estrenó en la dirección con *Antártida* (1995), arropado por uno de los productores más activos y fuertes del actual cine español, Andrés Vicente Gómez. Es su primer filme y parece tener un futuro interesante.

Gracia Querejeta, hija de un conocido productor (Elías) comenzó con *Una estación de paso* (1992) y criada en los «sets» (se inició como actriz, a los 13 años, en *Las palabras de Max*) hizo en 1996 *El último viaje de Robert Rylands,* rodada en Oxford, Inglaterra y con actores también británicos, un intento audaz llevado con firme pulso intimista.

Alex de la Iglesia (Bilbao, 1965) se dio a conocer con un corto original, *Mirindas asesinas* (1991) y Pedro Almodóvar le produjo enseguida su primer largo, *Acción mutante* (1992) especie de «comic» al cual siguió *El día de la bestia* (1995) que afirmó su éxito con una obra que abre una vertiente espectacular poco frecuente en el cine español. Actualmente termina en Estados Unidos *Perdita Durango.*

Una actriz conocida (a los 15 años fue protagonista de *El Sur,* la notable película de Víctor Erice) es Iciar Bollain. Tras muchas actuaciones, se lanza a la dirección con un par de cortos y *Hola, ¿estás sola?* (1995) filme joven y sencillo, pero no simple.

Daniel Calparsoro estudió en Estados Unidos y allí se premió su primer corto (*W.C.,* 1993). *Salto al vacío* (1995) es su primer largometraje como guionista y director. Cine muy negro, llamó la atención con una violencia descarnada, que supera su endeblez como estructura narrativa.

También Mónica Laguna (como Alex de la Iglesia) recibió el respaldo de la productora de Almodóvar para dirigir el primer largometraje, *Tengo una casa* (1996).

Algunos se han unido para comenzar: esta última temporada registra dos largometrajes dirigidos por jóvenes que ya contaban –como casi todos– con varios cortos. *El domini dels sentits* (1996) tienen cinco narraciones donde otras tantas directoras –Teresa de Pelegrí, Judith Colell, Nuria Olivé-Bellés, María Ripoll en Isabel Gardela– se reparten la vista, el olfato, el oído y el tacto. En *Perdona bonita pero Lucas me quería a mí,* se inician (guión y dirección) Félix Sabroso y Dunia Ayuso. En *Asaltar los cielos* (excelente documental), Javier Royo y José Luis

López Linares. Y en *Más que amor frenesí,* Alfonso Albacete, Miguel Bardem y David Menkes.

No acaba allí la danza de los noveles: el guionista David Trueba (hermano de Fernando, que le produce) pasa a la dirección en *La buena vida* (1996) que es un buen comienzo; en *Muere mi vida* tienta suerte Mar Tarragona y en *Esperanza y sardinas,* Roberto Romeo. *Fotos* es el discutible debut de Elio Quiroga, mientras el segundo largo de Alvaro Fernández Armero, *Brujas,* confirma la superficialidad latente del primero, *Todo es mentira.*

Una aventura interesante es la emprendida por Isabel Coixet en *Cosas que nuca te dije* (1996), rodada enteramente en un pueblo de Estados Unidos, en inglés y con intérpretes americanos. Pese a ello, el filme revela una atrayente personalidad.

Pon un hombre en tu vida (1996) añade otro nombre a la lista de mujeres directoras: Eva Lesmes. Joaquín Jordá *(Un cos al bos),* Carlos Pastos *(Una piraña en el bidé),* Rafael Berrases *(Zapico),* Imanol Arias *(Una asunto privado),* Juan Manuel Chumilla *(Amores que matan)* y Jesús Moral *(A tiro limpio)* completan la considerable cantidad de directores que hacen su primer largometraje en 1996. Si se añaden los que van por su segundo o tercer largo, como Mariano Barroso *(Éxtasis,* 1995) o Chus Gutiérrez *(Sexo Oral, Sublet, Alma Gitana)* el relevo generacional es ya un fenómeno importante.

Otra cosa es que esta irrupción produzca un movimiento coherente; casi lo único que los une en un llamado a los espectadores; «No dejes de ver cine español», como decían en un encuentro con jóvenes cineastas los participantes del reciente Festival de Huelva. Sin duda el futuro decantará las actuales promesas, si la actual coyuntura favorable se mantiene.

Por lo visto ahora, hay nuevos realizadores con talento y cosas que decir: David Trueba, Gracia Querejeta, Agustín Díaz Yanes, Isabel Coixet y Julio Medem entre ellos. Pero también hay muchos tentados por una fórmula de comedia más o menos desenfadada, frívola y confinada en una corriente consumista sin mayores inquietudes, donde no hay problemas económicos ni relaciones humanas que vayan más allá del sexo, la droga y el ocio.

En los ejemplos mejores, el sentido crítico que existió a veces en los años 70 (Saura, Erice, Gutiérrez Aragón) ha sido reemplazado por un individualismo intimista, que a veces testimonia la soledad y la confusión de unas vidas sin objeto definido. En los peores –y abundan– se revela una deliberada búsqueda de la comercialidad más ramplona o soez.

A todo esto se añade una escasez de buenos guiones, que es general, pero resulta menos admisible en quienes –teóricamente– deberían tener

algo nuevo que decir. Un participante del citado encuentro con jóvenes cineastas dijo: «Tenemos que procurar contar historias nuevas, que no son ni mejores ni peores que las anteriores, sino simplemente distintas». Tal vez sería mejor decir: una manera distinta de contarlas.

José Agustín Mahieu

Fernando Birri, el profeta

Nació en Santa Fe de la Veracruz, Argentina, en 1925. Tras incursiones en el teatro y los títeres, marchó a Italia; allí estudió en su famosa escuela de cine, el Centro Sperimentale de Roma, donde también lo hacían Gabriel García Márquez, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinoza y otros futuros famosos. Allí conoció a Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Roberto Rossellini y a otros artífices del neorrealismo italiano.

En 1956, de regreso en Santa Fe, fundó y dirigió el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral (donde por mi parte inicié, a su pedido, la cátedra de crítica y análisis del filme) que desde el principio se centró en el documentalismo. Con medios modestos, señaló un hito fundamental en el panorama del cine latinoamericano.

Paralelamente a esa labor pedagógica, Birri regresó a la dirección, que había comenzado en Italia con cortos documentales. Ante todo, orientó a los alumnos del Instituto en la realización del primer filme documental de la escuela, el ya mítico *Tire Dié,* que en su primera versión duraba 59 minutos (1956-1958) y en el segundo montaje, de 33 minutos (1959-1960) incluía las voces de Francisco Petrone y María Rosa Gallo. Luego realizó *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (1959) sobre textos de Ulrich Schmiedel, ensayo de «cine-pintura» sobre un cuadro del gran humorista Oski.

Buenos días Buenos Aires (1960), un documental de 20 minutos, precedió al primer largometraje argumental de Fernando Birri, *Los inundados* (1961). Este filme obtuvo el premio «opera prima» en el Festival de Venecia de 1962. *La Pampa gringa* (1963), *Castagnino, diario romano* (1967), fueron dos documentales (este último rodado tras su regreso a Italia) que precedieron a su largometraje *Org* (1967-1978) un filme netamente experimental y muy provocativo que dura 177 minutos.

Rafael Alberti, un retrato del poeta por Fernando Birri (1983), *Rte: Nicaragua* (Italia-Nicaragua, 1984), *Mi hijo el Che-Un retrato de familia de Don Ernesto Guevara* (Italia-España-Cuba, 1985) preceden a su segundo largometraje de ficción, *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (Cuba, Italia, España 1988) que se basó en el cuento homónimo de Gabriel García Márquez y que también protagonizó como actor. Fue

totalmente rodado en Cuba, donde en 1986 había presidido la fundación de la Escuela Internacional de Cine y TV en San Antonio de los Baños[1].

Hace poco, la Filmoteca Española y Casa de América exhibieron las películas de Birri, al cual también se dedicó un libro (Cátedra-Filmoteca) donde él mismo reúne escritos teóricos y poéticos hasta ahora dispersos «por el mundo audiovisual en treinta y cinco años de Nuevo Cine Latinoamericano».

Desde el manifiesto de *Tire-Dié*: «Por un cine regional, realista y crítico», (1958), escrito para el programa de la primera exhibición del filme en Santa Fe, que fue el primer documento teórico que redacta sobre la marcha, se suceden otros cuatro: el manifiesto de *Los inundados:* «Por un cine nacional, realista, crítico y popular» (1962); el manifiesto de *Org* («Manifiesto del cosmunismo o comunismo cósmico»); «Por un cine cósmico, delirante y lumpen», 1978; el manifiesto de los treinta años del Nuevo Cine Latinoamericano *–El alquimista democrático–* «Por un Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano» 1985[2]. Y, por fin, el Manifiesto de la Escuela Internacional de Cine y TV (Para América Latina, el Caribe, Africa y Asia) «Por un cineasta de Tres Mundos, en el 2000, Trabajadores de la Luz», (1986) que es un extracto del «Acta de Nacimiento» de la Escuela, leído en el acto inaugural de la misma.

La lectura de estos manifiestos revela a un profeta visionario, *cantor* de utopías, pero con los pies en la tierra, pues si Birri no posee una filmografía muy extensa, ha provocado –o anticipado– muchas cosas. El nacimiento de ese nuevo cine latinoamericano (en su escrito repite la palabra «nuevo» tres veces, como para empujarlo a su destino) le debe su espíritu catalizador, proclamado por todos los ámbitos del mundo audiovisual, de Berlín a Estocolmo, Roma, Mannheim, Benalmádena, Madrid, Los Ángeles, etc.

Resulta interesante citar, cronológicamente, pasajes de los manifiestos: «(...) Ante una colectividad local y nacional en su mayor parte indiferente o en el mejor de los casos engañada o desengañada como la nuestra, *Tire-Dié* quiere ayudar a la formación de esa conciencia social por medio de la crítica social que en él se ejercita». («Manifiesto de *Tire-Dié*», 1958); «Como desarrollo coherente de la Escuela Documental de Santa Fe, de su plataforma teórica, de sus métodos de trabajo, realizamos el primer film argumental de la región: *Los inundados.* Argumental, de base documental. (...)» («Manifiesto de *Los inundados*», Santa Fe, 1962); «... tico vísceras pensantes: comunism comunismo cósmico y

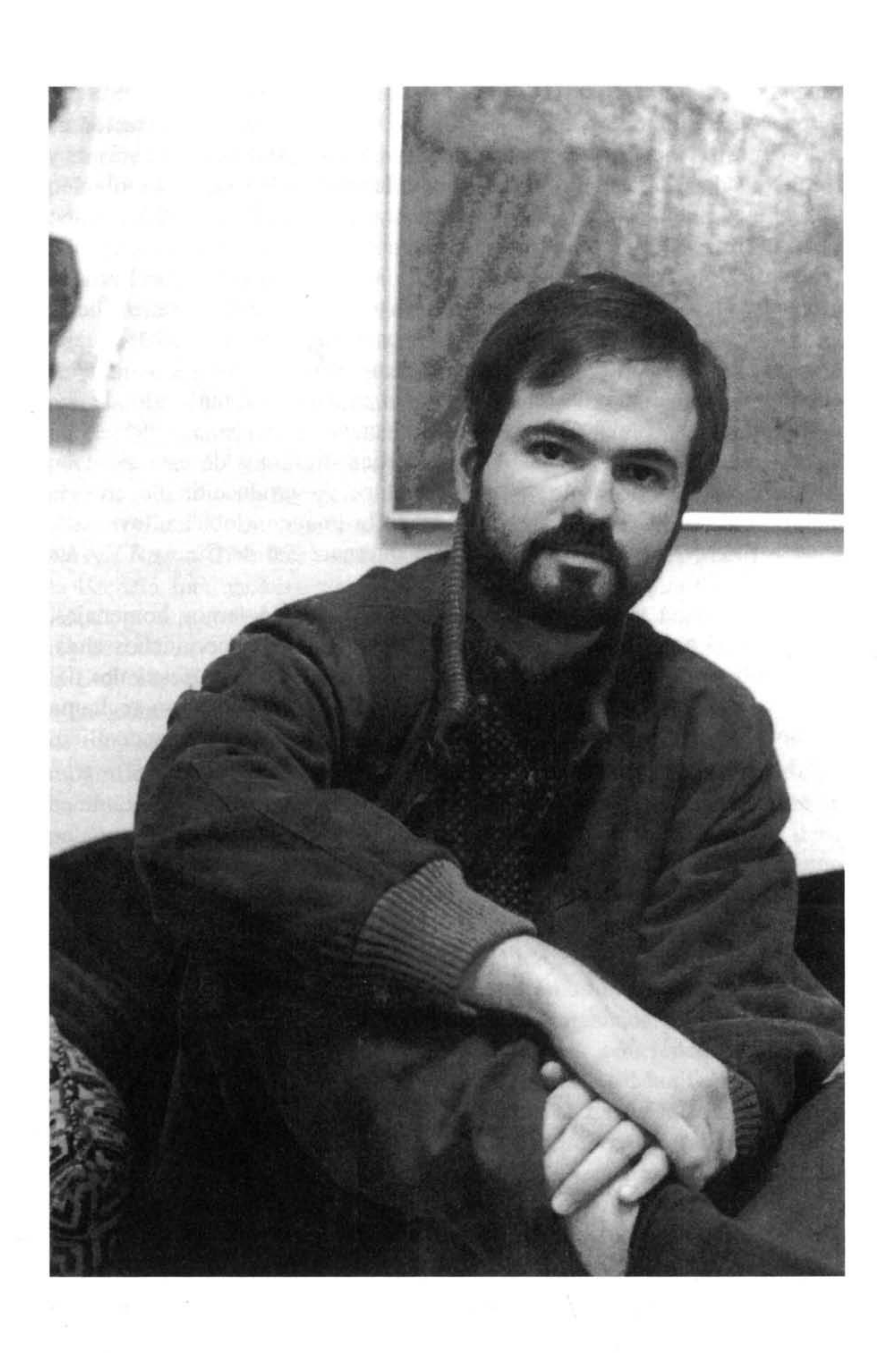
[1] Dirigió la Escuela hasta 1991. Actualmente es su director Alberto García Ferrer.

[2] Leído en La Habana el 16-XII-1985 con motivo de la condecoración de 1er Grado Orden «Félix Varela» por méritos intelectuales, en nombre de la Revolución Cubana, de manos de Fidel Castro.

mágico por un cine cósmico delirante y lumpen totalmente discutible por sus métodos y tiempos de rodaje y de montaje (pero toda la operación es una demostración de que se puede poner en práctica la Utopía) locura y rigor tomados de la mano no habrá revolución verdadera sin revolución del lenguaje tabula rasa: cine desde cero para experimentar *ORG* como un no-film es decir como *experience* con cada espectador individual», («Manifiesto de *Org*», Roma, 1978). «La ideología la hemos hecho/ sangre/ saliva/ esperma/ muertos/ exilio/ resistencia/ Violenta, serena/ liberación/ del hambre/ de la conciencia/ El problema ahora/ es el lenguaje/ una revolución/ que no revoluciona/ (permanentemente)/ sus lenguajes/ alfabetos/ gestos/ miradas/ involuciona o muere». («Manifiesto de los treinta años del Nuevo Cine Latinoamericano». La Habana, 1985). Y el último (por ahora) decía: «... Antiescolástica decíamos de esta Escuela, porque esta Escuela aspira a ser un centro de producción de energía audiovisual, un "Centro de producción de la imagen globalaudiovisual": Cine y TV» («Manifiesto de la Escuela Internacional de Cine y TV», La Habana, 1986).

Tras una visita a su Santa Fe natal, donde recibió largos homenajes, Birri regresó a su casa de Roma, donde reside desde hace muchos años. Desde allí parte con sus filmes –cada tanto– hacia distintos festivales del mundo. Lleva consigo su propia productora, que no por acaso se llama «Laboratorio ambulante de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri, S.A.L.». Así es.

J.A.M.



Juan Villoro (foto Alina López)

Entrevista con Juan Villoro

A su paso por Madrid, donde dictó una conferencia por invitación del Instituto de México, Juan Villoro ha concedido la siguiente entrevista a Cuadernos Hispanoamericanos. *Nuestro público ya conoce su obra por haberse publicado en Alfaguara la novela* El disparo de Argón *(ver número 504 de* Cuadernos) *y en el Fondo de Cultura Económica, la traducción y edición de los* Aforismos *de Lichtenberg. De su experiencia, proyectos y tareas actuales da cuenta el diálogo que se transcribe a continuación.*

–Nuestro conocimiento de la «nueva» narrativa mexicana está circunscrito a los nombres que nos proporcionan la editoriales españolas: Carmen Boullosa, Daniel Sada, Ángeles Mastretta, Héctor Aguilar Camín, tú mismo y la infaltable Laura Esquivel. ¿Nos puedes ampliar el panorama?

–Creo que es un panorama de enorme vitalidad, aunque tenemos en México el mismo problema de los demás países de Latinoamérica: el aislamiento editorial. Los escritores mexicanos publican en editoras nacionales, cuyos libros no pueden ser leídos en otros países del continente.Y viceversa: en México es muy difícil acceder a la literatura de Chile, Venezuela o Argentina, por ejemplo. Quizá sea el medio editorial español el que más o menos articula y difunde a los escritores del idioma. Sin embargo, siempre es una minoría la que publica en España. En cuanto a las tendencias de nuestra narrativa actual, es muy difícil resumirlas, pero me atrevo a señalar las que me resultan más interesantes. En primer lugar, la literatura que intenta dar cuenta de la ciudad de México. La ciudad más grande del mundo, una ciudad que nosotros mismos ni sabemos cuántos habitantes tiene –entre dieciocho y veinte millones– y que en la prensa internacional aparece siempre como la mujer barbuda del circo, por alguno de sus defectos: la más contaminada, la más insegura, etc.

Esta ciudad, a su manera, es muchas ciudades y los escritores contemporáneos de México están intentando inventarle un sentido. Es posible que en el mapa haya aparecido esta ciudad que creo responde muy cabalmente a eso que los topógrafos aéreos denominan «mancha urbana». Una mancha desparramada. Siguiendo el ejemplo de Italo Calvino

en *Las ciudades invisibles,* algunos escritores mexicanos nacidos en los años cincuenta y posteriores, tratan de encontrar cuál es la lógica de avance de esta ciudad, si es que la tiene, o si responde a algún rigor secreto que la explique. De alguna manera, sería una propuesta distinta a la de Carlos Fuentes, con *La región más transparente,* publicada en 1958. Él trató de hacer con la ciudad lo que Leopoldo Marechal había hecho con Buenos Aires en *Adán Buenosayres,* diez años antes: la ciudad como protagonista, un fresco totalizador de la ciudad. Ahora esto es imposible y entonces se abren muchas maneras de captar la ciudad de México. Otra tendencia interesante es la literatura de la frontera, como la del mencionado Daniel Sada. Pertenece a los que se denominan «escritores del desierto o de la frontera» y que están animados por la mezcla del español y el inglés, el *spanglish* o *espanglés.* Recoge el choque violento de culturas, que ha dado lugar a una narrativa bastante peculiar. Muy singular y reciente es la literatura escrita por mujeres. Las escritoras más serias se niegan a hablar de literatura femenina, pero el hecho es que hay muy buenas narradoras y un público lector integrado por mujeres o mayoritariamente tal. El protagonismo de las escritoras es un evento muy singular en México, aunque siempre ha habido escritoras notables, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta Elena Garro o Rosario Castellanos.

–El hecho de que la autora sea mujer ¿convierte necesariamente su escritura en femenina?

–Más allá de ese problema, hay un detalle significativo que ahora quisiera destacar. Las escritoras mexicanas más recientes han demostrado un notable interés por la mezcla de géneros. Resulta una escritura residual, bastante indeterminada, que no se sabe si es cuento, ensayo, poema o teatro. Es un cruce de códigos, una ambigüedad textual que se desliza hacia la ambigüedad sexual, pues la voz masculina pasa a ser femenina y al revés. Es un cruce genérico en el doble sentido de la palabra género: género literario y género sexual. Por dar un ejemplo ya mencionado, la obra de Carmen Boullosa.

–La mujer, al tener menos definición genérica ¿tiene mayor libertad expresiva?

–Sí, más libertad pero también más riesgos, como es lógico. Los géneros definidos coartan pero también aseguran.

–¿Podrías mencionar a los escritores referenciales de tu generación, tanto mexicanos como de otros orígenes?

–Mi generación, o sea la de los escritores nacidos en los años cincuenta, ha sentido una doble y fuerte atracción, proveniente de los dos polos continentales: la llamada literatura fantástica del Río de la Plata (muy señaladamente Felisberto Hernández, Borges, Bioy Casares, Cortázar, hasta el mismo Onetti) y la literatura norteamericana, una literatura de

velocidad, con un ritmo cinematográfico, una yuxtaposición cinematográfica de escenas y una construcción de secuencias tomadas del montaje de los filmes, los escritores posteriores a la «generación perdida»: Saúl Bellow, John Updike, Truman Capote. Fueron escritores que influyeron mucho en mi generación. Esta doble vertiente creo que explica la actual literatura mexicana: la literatura rioplatense, de umbral entre lo real y lo fantástico, y la escritura rápida e intensa de los norteamericanos. En cuanto a los escritores mayores mexicanos, lo que podríamos llamar la herencia, la figura central es la de Octavio Paz. Aunque no ha escrito narrativa, ha dejado su impronta por sus ensayos, crónicas y reflexiones, en los prosistas de mi generación, a lo que conviene sumar la diversidad de zonas que ha frecuentado, desde el erotismo y el amor a las culturas orientales. Octavio en sí mismo es una especie de civilización. Otra influencia notable es la de algunos latinoamericanos que han vivido en México, como Álvaro Mutis y Augusto Monterroso, que fue mi maestro en uno de los tantos talleres literarios que dirigió. Por supuesto, están los nombres canónicos, como Rulfo, del que se puede aprender mucho en cuanto a estructura narrativa leyendo *Pedro Páramo,* pero prefiero destacar a los escritores de la generación inmediatamente anterior, los nacidos en los años treinta, como Sergio Pitol, Salvador Elizondo y Juan García Ponce. Abrieron la literatura mexicana a cierto cosmopolitismo y superaron el excesivo localismo nacionalista de alguna producción anterior. Salieron de la provincia, traduciendo de diversas lenguas e interesándose por fenómenos artísticos no estrictamente literarios.

–En contra de lo que domina en un neorrealismo urbano actual, que se reclama de espontáneo y coloquial, en tu novela El disparo de Argón *hay una enorme elaboración del lenguaje, un lenguaje que vuelve mucho sobre sí mismo, sobre su prosodia y sus posibilidades metafóricas. ¿Cómo te sitúas frente a las sugestiones de una novela urbana contemporánea?*

–En *El disparo de Argón* me interesaba mucho la duplicidad de la novela. Por una parte, es una novela sobre la ciudad, pero por otra, es una novela sobre la mirada, porque transcurre mayormente en una clínica de ojos. Me interesaba, entonces, sobremanera, recuperar la visualidad de la ciudad de México, de un modo más o menos simbólico, sin tener que hacer referencia a lugares concretos, que un lector de cualquier latitud pudiera captar como sitios y atmósferas de la ciudad de México, pero a partir de un barrio que yo inventé. Como si no le faltaran barrios al Distrito Federal, se me ocurrió inventar un barrio al que llamé San Lorenzo, que en cierta manera, es una síntesis de diversos lugares de la ciudad. Esto me permitió trabajar con más libertad que si hubiese optado por hacer una novela documental sobre la ciudad. Un barrio producto de la imaginación iba a tener zonas conocidas pero también inexploradas,

aspectos misteriosos. En una novela sobre la mirada, la literatura refuerza su capacidad de convocar imágenes y así dar lugar al trabajo metafórico. México es una ciudad visualmente abigarrada, una ciudad de excesos visuales, que se presta mucho a esta elaboración metafórica, porque la metáfora es una asociación de imágenes. Se imponía una tarea de selección, desde luego, para no abrumar al lector. Y, también, como se trata de una novela sobre la vista, tratar el reverso de lo visual, o sea lo invisible. En una ciudad tan grande, una ciudad oceánica, hay muchas cosas que no se controlan del todo, y nuestra vida resulta siempre afectada por cosas que ocurren en los lugares donde no estamos. Hay zonas que no dominamos y que, de alguna manera, nos constituyen, una constelación que reúne a figuras muy dispersas. Lo invisible se relaciona asimismo con el ejercicio del poder, algo que hemos vivido en México, donde hay lugares inexplicables de donde surgen decisiones que no se sabe quién las toma ni por qué. El poder es más fuerte cuanto más lejano está el foco desde el cual se ejerce. Así hay personajes que no aparecen nunca del todo, como el director de la clínica, que permanece invisible a lo largo de casi toda la novela. Estas son las principales propuestas de *El disparo de Argón.*

–La obsesión por la vista y la mirada coincide con dos grandes actitudes de la novelística moderna: el realismo se basa en la observación, el narrador realista es un mirón que confía en la capacidad de su mirada para acceder a la realidad; y la llamada escuela de la mirada o nouveau roman, *también privilegia el acto de mirar, el voyerismo, pero despersonalizando la observación en favor del objeto. El realismo propone la mirada de cualquiera; el objetivismo, la mirada de nadie. ¿Cuál es tu opción ante tales modelos de mirada?*

–Me interesa, ante todo, la literatura como registro óptico, como arte visual, como visualidad. Cuando la literatura está funcionando verdaderamente, no vemos las letras ni las palabras, sino las imágenes. Lo verbal viene como consecuencia. Pero siempre considero la mirada como un acto trascendente, que va más allá del mero reconocimiento del objeto por la imagen. Las cosas que vemos determinan nuestra vida. Cuando hablo de trascendencia no me refiero a una visión religiosa, a la aparición de una imagen que funcione como sentido de nuestra existencia, sino, más modestamente, a las cosas que vemos y que nos afectan, que nos comprometen afectivamente y acaban cambiando nuestro destino. En México solemos repetir una expresión que me gusta mucho: «Se me metió por los ojos». Cuando una cosa, una persona, una idea, un tema, se te mete por los ojos es que te obsesiona. Esta muletilla me sirvió como punto de partida para mi novela, que dio en una suerte de estudio de cómo las cosas que estamos viendo nos constituyen. Somos sujetos porque estamos sujetos a ellas, porque actuamos como sujetos de esos objetos.

–Antes te has referido a cómo el editor español articula, a su manera, la relación entre las diversas literaturas escritas en nuestra lengua. Esto suele implicar cierta normalización de la escritura, pues se considera castellano normalizado el que perciben como tal los lectores de las editoriales de Barcelona o Madrid. ¿Has pensado alguna vez escribir para lectores no mexicanos, en una lengua ecléctica?

–Me dio mucho gusto que *El disparo de Argón* se publicara en España, por la posibilidad de llegar a los lectores de los distintos países de nuestra lengua, o sea la misma España y América. Pero sería muy peligroso que un escritor en castellano, a propósito, intentara escribir en un «idioma de exportación». Perdería algunos de sus encantos. Piensa, por ejemplo, en algunos escritores españoles como Álvaro Cunqueiro, Josep Pla o Ramón Gómez de la Serna. En cada uno de ellos hay muchos usos locales del gallego, el catalán o el castellano de Madrid. Si se los limpia o estandariza, se los empobrece y despersonaliza. El otro extremo, escribir en *argot* o lunfardo, también es peligroso, pues condena la literatura a un espacio cerrado, pero el idioma vivo siempre se alimenta de modismos que la gente utiliza al hablar, y siempre el habla es de algún lugar en particular. Con todo, el mayor riesgo es imitar a los guionistas de telenovelas, que escriben en un castellano de exportación.

–A propósito de la relación entre lo literario y lo visual, cabe recordar la tradición de los escritores mexicanos como Villaurrutia, Pacheco o Fuentes, o de inmigrados como Max Aub o Manuel Puig, que escribieron guiones de cine. ¿Te interesa este aspecto de la creación que podríamos denominar mixta, entre literaria y visual?

–Me interesa, aunque con ciertas reservas. Cuando yo estaba en el taller de Augusto Monterroso, él nos criticaba porque decía que veíamos demasiadas películas. Teníamos más influencia del cine que de la literatura y queríamos escribir cuentos como si fueran filmes. El tono y la velocidad de nuestras narraciones mostraba que nuestra cultura era básicamente cinematográfica y televisiva. Creo que Monterroso, en cierta medida, tenía razón, porque en la narrativa la textura lo es todo. El dominio de los objetos, las cadencias, las entonaciones, es importantísimo. El oído literario es definitivo. Y los productos audiovisuales relacionan la palabra con el movimiento, de modo que resultan modélicos en ese aspecto. Yo soy muy aficionado al cine, aunque me considero un espectador muy caprichoso y rara vez coincido con los juicios de los críticos especializados. He escrito algunos guiones de cine, ninguno de los cuales, hasta ahora, se ha filmado. Mi cine es de papel. Pero en estos guiones vuelve mi interés primordial por la vista. *El disparo de Argón,* como he dicho, tiene que ver con la vista y uno de mis guiones está protagonizado por un ciego. Es un personaje que no ve las imágenes que vemos los espectadores. El juego con la mirada alterna con la cancela-

ción de la mirada. Una persona que podemos ver pero que no puede vernos entra fácilmente en una trama.

–Cuéntanos, ahora, lo que estás haciendo tanto en literatura como en periodismo.

–En México hay una gran tradición de crónica periodística. Algunos de nuestros mejores escritores han sido, ante todo, cronistas. Pienso en el novelista Martín Luis Guzmán, por ejemplo, cuyas novelas son novelas sin ficción, novelas-crónica. La crónica mantiene su importancia y ello se debe, según creo, a que la literatura de este género ha ocupado una zona de reflexión sobre el acontecer cotidiano. Quizá por falta de buenos periódicos o buenos medios masivos de comunicación, una gran parte de nuestros problemas políticos y sociales han sido ventilados por los cronistas. Hay escritores como Carlos Monsiváis, por ejemplo, que han trabajado exclusivamente el género de la crónica. Ahora mismo, en el periódico *La Jornada* estoy a cargo del suplemento cultural, *La Jornada Semanal.* Le hemos dado un lugar a la crónica pero, a diferencia de los suplementos españoles, concedemos un buen espacio a la obra de creación, poesía o cuento. El lector mexicano, sobre todo el joven, es alguien sin recursos económicos para comprar libros. De algún modo, los suplementos sustituyen la lectura de libros. Más que informar sobre las novedades editoriales y dar noticias para que el lector vaya a comprar libros o concurra al cine o al teatro o al concierto, los suplementos mexicanos son un punto de llegada y no un punto de partida hacia otras manifestaciones de la cultura. Para muchos lectores, los suplementos son la única posibilidad de conocer la literatura. En cuanto a mi tarea literaria, estoy terminando una novela cuyo título no adelantaré, por razones de superstición.

CHA

BIBLIOTECA



Foto: José del Río Mons.

La otra cara de lo histórico*

En torno a 1975, año de la edición de *La verdad sobre el caso Savolta,* el panorama de la novela española en castellano aparece cruzado por tres brechas estilísticas de diverso registro. Hablamos de una primera articulación, en la que se da la pervivencia de la generación de los cincuenta, con una pérdida del componente social en el relato; hay que citar, de igual modo, la eclosión final de los narradores experimentales del 68; y de otro orden subrayamos la aparición de un recambio en la idea de discurso a partir del cual, con Eduardo Mendoza, reaparece la novela en su encuadre convencional. Mendoza representa el modelo desde el que empieza la novela que, a falta de rótulos definitivos, aceptamos como de la transición. Esto es, un relato en que se construyen atmósferas, se edifican intrigas y peripecias, se diseñan personajes en su acepción tradicional, sin olvidar el camino recorrido por los autores de la ruptura. Una vuelta, pues, a la narratividad. Algo que se había perdido a finales de los sesenta y que entonces, en aquel inicio del decenio de los setenta, se impone con fuerza y logra mantenerse hasta estos límites del milenio en que nos encontramos y en los que *Una comedia ligera* acaba de ver la luz.

No es este el espacio en que hacer un trayecto por los siete títulos anteriores a esta última novela de Mendoza. No obstante, es necesario mencionar cómo su narrativa se desarrolla en el universo de la postmodernidad. Remitirnos a la postmodernidad en este autor es abrir el ángulo de su discurso en términos de descreencia, porque en el esquema narrativo de Mendoza se da la traducción de la realidad por el peso de su misma transgresión. Desde aquí interpretamos cómo la aproximación a ese concepto arraiga en un marco del que se desprende toda una poética que busca desde la desvirtuación de los géneros literarios hasta la desacralización de lo histórico, con una estrategia fundamentada en la parodia (neopicaresca, policíaca, melodramatismo), el pastiche y el disparate. Planteado desde otro ángulo, sería discontinuidad de lo real, minimización del discurso literario, des-realización del eje escritural, insuficiencia e incapacidad del discurso para asumir la Historia y, especialmente (siguiendo a Huyssen), la aceptación de una «literatura del no-conocimiento», en la que toman naturaleza la anulación del orden lineal, el rechazo del paradigma consensuado y la inclinación por la diversidad y la plurisignificación.

Esta es, en una síntesis muy entrecortada, la serie de rasgos y resortes que viene a definir su mecánica novelesca. Sin embargo, en

* Una comedia ligera, *Eduardo Mendoza, Editorial Seix Barral. Barcelona, 1996, 383 páginas.*

Una comedia ligera Mendoza ha optado por montar un relato atípico en el que no cabe el desacato ubicuo que caracteriza su anterior producción. El argumento del relato queda dividido, casi meridianamente, en dos partes. Un crimen, en el que se ve involucrado el protagonista, un escritor de comedias que empieza a percibir el final de una etapa teatral presidida por la frivolidad, funciona como bisagra. En esta zona se activa una maquinaria narrativa de vértices detectivescos que permite la aparición de un Mendoza que ha logrado ensamblar personajes, acciones y ambientes, desde el relanzamiento de una trama que se intuía ya culminada. Y es aquí, en este relato, cuya tensión se basa en breves unidades episódicas que, desde fundidos en negro, acentúan el ritmo (y facilitan la lectura), donde Mendoza ha encontrado el ámbito en el que se dan cita algunos de los autores que le son más queridos, desde Dickens hasta Baroja, Chesterton, Valle-Inclán, Bentley, Roy Vickers o Cervantes: el placer de contar la vida, pero también la presencia del enigma como motor de la acción narrada. Porque, en definitiva, Mendoza lo que ha hecho es rescatar la vida de su forma libresca, restituirla con su rostro, recrearla desde el acomodaticio Carlos Prullàs, el existencialista Gaudet, el estraperlista Poveda, la desgraciada Lilí Villalba, la inestable Marichuli Mercadal, la ambigua Mariquita Pons o ese epígono del ya solidificado franquismo que simboliza Lorenzo Verdugones con su prepotencia que huele a academia militar años cuarenta.

En efecto, constatamos, en el sentido que antes apuntábamos, la persistencia de hacer un historicismo, pero un historicismo de rostro y no de dato. El deseo por reconstruir Barcelona –y ese apéndice en los veraneos de Masnou–, pero sin el distanciamiento del material narrativo que comprobábamos, por ejemplo, en *La verdad sobre el caso Savolta,* sin el esperpentismo de *El misterio de la cripta embrujada* o la causticidad que descubríamos en *La ciudad de los prodigios.* Si en los tres títulos lo histórico se entendía como trasfondo y recurso o recorrido, en *Una comedia ligera* lo histórico es algo consustancial en el corpus del relato y en sus protagonistas, y no adquiere una categorización individualizada. Lo histórico aquí es una atmósfera de bares, suburbios, misterios y vida en una Barcelona calurosa, matutina y nocturna, con un peso fuerte de los espacios cerrados (igual que en esas obras de Carlos Prullàs, en quien sobrevive, aunque sin la arrogancia de Augusto Aixelà de Collbató, el estigma del donjuanismo) y de la cotidianeidad de una ciudad que parece haber olvidado la tenaza de la posguerra, recordable ésta por los reiterados mendigos tangenciales a los episodios, las referencias al estraperlo, las citas de las películas y las publicaciones del tránsito de década, las calles y las canciones. Una ciudad que pervive (y razonablemente feliz) pese a la posguerra.

En suma, pues, un relato de cambio en la obra mendociana, si bien no hablamos de profunda reorientación, sino de giro, de apuesta nueva con el riesgo que ello implica. Digamos que Mendoza ha impreso una muy considerable modificación de su enfoque e interpretación del mundo, y lo ha hecho desde una novela que ha huido de la ironía, como elemento imprescindible, siendo espléndido el resultado final y, con cierta seguridad, determinante en su ya densa producción.

Miguel Herráez

Al azar de la memoria

Poetas, ensayistas, novelistas y traductores cubanos han contribuido a dotar a nuestras palabras, entre los hechizos de los mitos y los abismos de la historia, de una vitalidad y una riqueza inusitadas. Como tocados por cierta *gracia,* aun bajo el estigma del exilio, no han dejado de fundar peculiarísimos universos, a veces muy distantes entre sí, aunque casi siempre comprometidos con la lengua como espacio de conocimiento. Orlando González Esteva viene a entretejer un pequeño receptáculo de escucha y de memoria, también de dicción, en este amplio entretejido literario que es el cubano. Y lo hace sin excesiva voluntad de poder ni de conquista, casi distraídamente, casi a la escucha de sí mismo y de los otros, de los ecos que llegan y de los que sólo es testigo, como en determinadas experiencias mediúmnicas (a fin de cuentas tan enraizadas, como mostró Lydia Cabrera, en las mitologías y creencias del pueblo cubano). Se trata también de un conocimiento enseguida traspasado por un conocer-otro, como en aquel *ignorallo es saber* que sedujo por igual al poeta prebarroco Francisco de Medrano y a una buena parte de la poesía moderna.

Orlando González Esteva es un poeta cuya actividad profesional se centra en la música popular latinoamericana. De ahí procede buena parte de su saber en el arte del verso. Vasto lector de la poesía en lengua francesa, inglesa y española, acaso halle aquí un tipo de melodía que raya y expone, aunque sólo sea fugazmente, los estados más vivos y sensibles del espíritu. González Esteva es además un poeta del exilio cubano que vive con una dignidad inusitada su lejanía de Cuba: el *lugar* de origen. Es esta condición de exilio y escucha de diversas voces, desde las más secretas y populares a las no menos herméticas de la poesías moderna, la que hace de su escritura una permanente reverberación de imágenes como salidas del fondo

de las aguas, como las palabras-burbujas descubiertas por Joyce, donde el azar y el *pathos* de la existencia tejen la enigmática celebración del tiempo: «Al verlas ir y venir/ conmigo en hombros no sé/ si me reconoceré/ cuando acabe de escribir».

El azar y la memoria constituyen círculos concéntricos desde los que brotan las palabras en plena libertad, aun en medio del estricto curso de las formas métricas fijas, en composiciones como décimas, redondillas y sonetos, esto es, bajo formas tradicionales que en sí mismas constituyen receptáculos donde habita el conceptismo más acendrado y la más sensual de las imágenes. En medio de estos formas, en *El pájaro tras la flecha* (México, D.F., 1988) y en *Fosa común* (Miami, México D.F., 1996), el poeta deja que surjan las voces, las analogías, la melodía en una incesante trasposición de lo uno en lo otro, del sonido en el sentido, del objeto en el ritmo, en un constante percutir de una escritura que, al tiempo que deja ascender los milagros del azar y del destino, se abre sobre sí en forma rara hoy: se *ex-pone* como riesgo, como revelación, como apuesta, como disipación. Las viejas formas métricas, que tan a menudo han servido entre nosotros para los esteticismos más vanos y los clasicismos más reaccionarios, suenan así con toda vitalidad en nuestra lengua. En esto, Orlando González Esteva, como hiciera Severo Sarduy con sus estremecedores décimas y sonetos finales, devuelve a aquellas composiciones el sentido de la percepción de un tiempo irrevocablemente moderno, esto es, seducido por el permanente fluir del presente, donde tantas cosas se han alcanzado, tantas como se han destruido. Su tiempo es el de la modernidad o, si adoptamos un término que no evoca otra cosa que una caída sobre sí, el de la *postmodernidad* (de la *retromodernidad,* repetiría hoy Unamuno).

La memoria traza por el interior de las formas su trayectoria azarosa con una orientación cercana a aquellas experiencias del arte más fortuitas del siglo XX, se sitúa en cierto modo como un *azar objetivo* surrealista, según deja constancia en algunos de sus poemas. Así, en sus referencias al juego surrealista que tanto entretuvo a André Breton y a sus amigos en Marsella justamente antes de emprender el viaje hacia las islas del Caribe: «El poema se incorpora/ y me extiende, manuscrito,/ su *cadáver exquisito*». Y esto en medio de la rima y de su azaroso destino, tan lejos de aquel vanguardismo.

En este sentido el poeta sigue la melodía de sus versos en una suerte de barroquización que vincula los extremos más alejados, las alusiones a Claudel o Eliot y las canciones más populares, la referencia metapoética en la línea postmallarmeana y la visión casi quevediana del tiempo, el humor y la trascendencia. Así, bajo la metáfora popular de la lluvia sobre el horizonte *(rabo de nubes),* a la vez gara-

bato y escritura, escribe: «Poema, patio del tiempo,/ rabo de nubes, vacío/ donde el hombre se despeña/ y descubre conducido/ (como Lázaro al encuentro/ de los demás) a sí mismo./ Unica forma de ser/ imagen de lo que fuimos».

Fosa común, su último libro publicado, evoca la temporalidad. Su título procede de Juan Gil-Albert, aunque el libro está dedicado, con una rara mezcla de humor y trascendencia, a las hormigas convertidas poéticamente en objetos, como asistentes a un ritual donde se suceden la muerte y la vida, los recuerdos y las presencias, los objetos reconocidos y la imaginación que proyecta los suyos. Una multiplicidad de hormigas caminan entre los versos, a veces signos alegóricos y otras tan sólo referencias lúdicas en medio del azar, la memoria y la melodía.

Con *Fosa común* Orlando González Esteva retoma una perspectiva ya trazada en su obra: la elección de un motivo que sirve de horizonte constante al poema. Como Luciano y el «Elogio de la mosca», como Augusto Monterroso en nuestros días, elige un objeto imaginario y cotidiano sobre el que corren su escritura y su mundo. Antes había adoptado el tema de los *garabatos* y los había descubiertos en diversas calas por nuestra cultura. Los garabatos de Leonardo y de su muro *paranoico-crítico,* los presentes en los clásicos españoles, en Dámaso Alonso o en Heberto Padilla, los que observa o los que intuye, servían para hacer, como un Erasmo en torno a la locura, un *Elogio del garabato* (Vuelta, 1994). Ahora con las hormigas se comporta de igual manera: su presencia procede de versos de Quevedo y de Martí, de Claudel y de Salinas, de Pellicer, de Darío, de Lezama, y llegan a su escritura para proponerse, en medio de un humor que no excluye la trascendencia, un enigma, un azar o un oscuro destino, a la vez poético y metafísico, y al que viene a soldarse el jirón de su exilio de Cuba: «Las dejé brotar, venían a mí, cargadas conmigo, con esa maraña heterogénea de cosas que evidentemente soy, y no tuve valor para interrumpirlas. El poema se extendió más allá de lo previsto. Esperaba, quizás, que acabaran llevándome al país que vislumbrara Martí».

Con humor y con trascendencia, entre extremos que se anudan, el cubano ha urdido *Elogio del garabato* y *Fosa común* como una especie de punto de partida que se ofrece como obra inacabada. De esta manera el lector queda, como ante el *Movimiento perpetuo* de Monterroso o ante los cuadernos de Francis Ponge, con la certeza de que el libro puede irse completando con múltiples fragmentos nacidos del propio ingenio o de las lecturas más dispersas, de la pintura, de la filosofía, de la novela o de la poesía. Recordamos así a cado paso la huella de las palabras de Orlando González Esteva, como si hubiera contado de antemano con estos lectores-autores que

somos nosotros, al fin breves apéndices que contribuyen a tejer el libro infinito de referencias, lecturas y revelaciones del que el autor mismo es el testigo: el médium de un discurso que se expone al tránsito del tiempo. Nuestros garabatos, nuestras hormigas, nuestros recuerdos participan así en un texto colectivo acaso de forma más abierta y menos utópica que en los azares objetivos surrealistas. En todo caso, el poeta cubano con estos libros publicados por la editorial Vuelta urde el punto de partida de una aventura poética rara en nuestra lengua: un lugar para reemprender el conocimiento, o para recordarlo.

Nilo Palenzuela

Gore Vidal, los pelos y la lengua

Ante todo, declaro mi escaso interés por las novelas, guiones y piezas teatrales de Gore Vidal. La primera del singular de un crítico acredita su carácter de lector, de aquel que gusta/ no gusta de lo leído. Nobleza obliga. Me refiero, desde luego, a la nobleza sureña de Vidal y confieso el sostenido interés con que recorrí sus recuerdos *(Una memoria,* traducción de Richard Guggenheimer, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1996, 509 páginas). Lamento que se haya suprimido su título original, *Palimpsesto,* porque explica la naturaleza del texto: una escritura sobre otra escritura, borrada ésta por el tiempo pero que aparece en los restos mal anulados, como una ciudad bajo otra ciudad, hasta la furia primordial, poblada de héroes míticos, que dio origen al mundo donde vivimos.

El libro de Vidal es un ejercicio proustiano. Alterna el relato del pasado a golpes de memoria, sin secuencia cronológica, con la crónica de lo que pasa mientras escribe. Sólo somos presente y el coágulo del tiempo en el recuerdo es una convocación de presencias. El texto no va a ninguna parte ni Vidal en el texto, pero hay algo indecible que lo arrastra de una página a otra, pues la verdad de la vida, como en Proust, es la novela, la posibilidad de convertir la vida en relato, con la revelación que se produce al formalizarlo. «Era típico del genio de Proust dar por sentado que toda apariencia resulta o bien decepcionante o está sujeta a las malas interpretaciones, y que el único regalo que nos ofrece ese asesino llamado Tiempo es permitirnos ver, por segunda vez, lo que nos pasó desapercibido en la primera».

Como todo ejercicio proustiano, este libro es una pregunta sobre el yo, cuya respuesta se va articulando y postergando indefinidamente,

todo a la vez. Hay una última palabra, pero el silencio conformador y final no lo aporta el escritor sino que lo proporciona la muerte, y la escritura es un acto de afirmación de la vida, insuficiente y melancólico, pero vital y, en este caso, muy Vidal. Con idas y vueltas a las seducciones budistas del nirvana, de la cesación del deseo, el escritor es «un hijo del enfermo Occidente» y no puede ser ningún otro. Dejar de desear es disolver el sujeto y sin sujeto no hay escritura, hay vacío semántico. Nada menos Vidal, nada más alejado de su locuacidad, tan cercana, siempre, a la confidencia chismosa y, por esta vía, al mito. El chisme y el mito son dos maneras de formular algo que nadie ha visto y en lo que todos creemos. Y en cuya repetición vivimos.

El deseo es, siempre, deseo de los otros. Nadie se desea a sí mismo, y Vidal se muestra como un indeseado, un intruso y una oveja negra, que impone su nombre como objeto del deseo ajeno, por medio de sus obras. Quizá sea este perfil de lo deseable lo único veraz de todo libro de memorias (véanse las acusaciones de mitomanía que dirige a los diarios de Anaís Nin, por ejemplo). El deseo ajeno es nuestro destino: seremos lo que los demás quieren que seamos, por más pruebas en contrario que se produzcan.

Un padre querible y lejano, una madre repugnante pero fascinante, retratan su herencia sentimental: le encantará lo que le resulta rechazable, ante todo el mundo tal como se lo han dado los Estados Unidos. Vidal recoge la visión que de su país tenía su abuelo, el senador Thomas Pryor Gore, que se administra la ceguera y resulta un americano arcaico, rural y autonomista. Su nieto detestará a Wilson, a Roosevelt y a Eisenhower, que proyectaron el país en el mundo, de modo imperial (¿qué poder no propende al imperio?). Detestará a esa república dominada por los fabricantes de armas, las mafias y los servicios secretos, y en cuya política intervendrá episódicamente, tal vez para codearse con Eleanor Roosevelt, los Kennedy y Truman. Siempre, con la distancia nobiliaria de un sureño loco y obsesionado por el honor.

Cientos de personas y obras pasan por estas páginas. En vano se buscarán observaciones decisivas sobre escritores, políticos, gente de mundo o periodistas. Sí, en cambio, muchas rápidas percepciones de cronista que no vuelve sobre sus pasos. Vidal aborrece a la *beautiful people*, pero se la pasa de un sarao en otro, anotando nombres, como un *name dropper.*

Quizá la articulación mayor y lo mejor del libro sea una larga y romántica historia de amor. De adolescente, se enamoró de Jimmie Trimble, hizo el amor con él y dejaron de verse a los diecisiete años. Jimmie murió en la guerra. Él era la mitad de Vidal y su fantasma y su decreto lapidario (no amarás a ningún otro) lo siguen de por vida. Gore verá a su madre, sus amigos,

sus compañeros, su novia, visitará su tumba y querrá ser enterrado a pocos pasos de su sepulcro.

Esta separación infranqueable se convierte en una escisión compulsiva entre cuerpo y alma. Sus compañeros de sexo serán objeto y mercancía. No tratará de satisfacerlos, sino de aquietarse en la persecución de la inhallable y auténtica mitad de sí mismo. Se impondrá severas leyes: no follar con amigos, colegas, gente mayor que él, chicos inteligentes ni mujeres. No hacer sino ciertas cosas (los detalles se cuentan con pelos y señales, sobre todo con pelos) y convivir durante más de cuarenta años con un compañero, Howard Auden, sin comercio sexual, un personaje del que sólo se nos cuenta que lo conoció en un baño público y que fue operado de un tumor benigno en la tiroides. El acicate del deseo sexual es la muerte: sustituir al muerto insustituible. Él, pequeño dios, no envejeció ni se disolvió en el hartazgo y la cotidianeidad.

Ha de haber un surco entre este libro y los demás de Vidal, un surco comparable al que divide su cuerpo de su alma (el alma de Jimmie, en el cielo de la eterna juventud poblada de proyectos y con la escasa realidad de un soldado muerto en la guerra, una escena que Vidal no presenció y que trata de evocar insistentemente). «Parece ser que he escrito, por primera y última vez, una historia de amor en lugar de una de fantasmas que me temía, tan circular en su forma como el deseo y su objeto...» Los puntos suspensivos, según Barthes, son el lugar del deseo en la escritura. El lugar de esas últimas palabras de Jimmie que, por impronunciables, exigen a Vidal darles cuerpo, el cuerpo, el *corpus* de la escritura misma.

Blas Matamoro

Relectura de Sigüenza y Góngora

En *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana* –coeditado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia y Fondo de Cultura Económica en España– Antonio Lorente desgrana en cuatro capítulos, una introducción y una conclusión, la obra del polígrafo novohispano. Lorente fija los textos, establece su génesis y cronología, contribuye a su fechación cuando ésta es incierta, dibuja y reconstruye el paisaje que circunda las obras del novohispano mexicanista, recapitula la historia de su recepción crítica y entrelinea en el ejercicio textual datos y rasgos para una biografía, encauzando esas restituciones filológicas e históricas hacia una restitución de

su sentido. Esa arqueología textual, ese inteligente oficio de piedad, escribe una historia: la de la formación de la conciencia criolla mexicana, es decir, la instauración de una identidad comunitaria que, al par que inicia su acción en la historia, traza los derroteros de su autoconocimiento. Tal instauración que es también instrumentación –civil, política, religiosa e histórica– no sabría desarrollarse sin tensiones ni contradicciones, y uno de los méritos de la obra de Lorente –pues nuestro tomo es algo más que un libro– estriba en el desprendimiento que le permite observar y documentar la paradójica escala del patriotismo criollo que, de un lado, afirma lealtad a la corona, a la Iglesia, sus dogmas y jerarquía, a la imparcialidad histórica y científica y, del otro, se ve impulsado a ensalzar a los antiguos reyes mexicanos, a encarecer la superioridad de la devoción y vida religiosa criolla, a realzar, en fin, la nobleza y dignidad de su «patria» –país, paisaje, ciudad, comunidad, familia– desde una perspectiva abiertamente providencialista y mesiánica que haría de la capital de Nueva España un avatar de Roma, y de sus ciudadanos, los hijos elegidos de una promisoria Ciudad Estado. Don Carlos de Sigüenza y Góngora procede a esa edificación, entonces subversiva, con paso firme pero andar oblicuo, sin perder el norte de ese incipiente *ethos* pero cuidando no vender crudamente su trama a través de obras conmemorativas, ancilares o de ocasión, de textos históricos, hagiográficos o científicos donde, bajo la intención explícita, corre palpitante el subtexto de una conciencia criolla mexicana, de una educación nacional que con él aflora y germina.

Cabe anotar en la cuenta blanca, positiva de Lorente, que su erudición europea y novohispana le permite calzar a Sigüenza y Góngora con solvencia y oportunidad y así, al par que restituye las claves e intenciones manifiestas, por ejemplo su *Theatro de virtudes Políticas* o en *Alboroto y motín de los indios de México* (que es su simétrica inversión y la ironía sabría titular *Teatro de vicios políticos*) sabe tocar las claves armónicas del polémico discurso ahí entrañado –ponerle a un virrey español como espejo de virtudes la visión moral de los reyes indios vencidos. Tacto y tiento de Lorente que le permiten retratar la ambigüedad de esta figura, tanto más atractiva cuanto más ambigua: a la vez letrado palaciego y encubierto propagandista, intelectual orgánico de un órgano embrionario e incipiente: la conciencia criolla mexicana, institución simbólica de otra institución, el cuerpo de familias y funcionarios nobles, criollos de origen español, encargados de ministrar la ley humana y divina en la flamante colonia (¿Qué pervivirá de esa ambigüedad genética del abuelo de los albores en la clase intelectual y política, los choznos que lo heredan, se pregunta el ingenuo lector?). Don Carlos de Sigüenza y

Góngora se va recortando así a la vez como un bajo más de la coral establecida y como el sutil solista portavoz de un coro, la figura heráldica, para citar a Antonio Lorente Medina, de «una red de criollos que constituía un grupo de presión que tamizaba y dirigía la cultura del virreynato: criollos son los censores, criollos los catedráticos (a menudo también censores) y criollos son los dueños de las imprentas en que estas obras aparecen» (...) «este grupo de presión cada vez más poderoso posibilitó el germen de lo que andando el tiempo serán la facción de criollos que consumarán la Independencia» (p. 118).

El lector de Lorente identifica otro tema: al origen divino del poder de los reyes –motivo antimaquiavélico implícito en el acatamiento de la real autoridad católica– se añadirá el motivo de la predestinación divina de un país (México) que lleva el nombre de una ciudad (México) que se llama así en honor de la familia de sus antiguos fundadores (los reyes mexicas). Desde luego, esa predestinación es de orden religioso y cultural pero ante todo de política índole, y lo que pone en el tablero es, ni más ni menos, el juego de la legitimidad, la justa causa, la justicia de la dominación. A Lorente Medina no se le escapa la contradicción, el íntimo rifirrafe en que Sigüenza y Góngora se debate y, así, observa una escisión, «una dicotomía constante entre la exaltación del pasado prehispánico –siempre con vistas al engrandecimiento de su propia comunidad– y el repudio del indio concreto y sometido con el que convive realmente y al que considera 'naturalmente' vasallo del español que le trajo la luz del Evangelio» (p. 215). Cabría preguntarse si esa contradicción manifiesta no es una condición inmanente, si el doble lenguaje no se da como la clave maestra del lenguaje de la legitimación.

El mérito de la exposición crítica de Lorente es así múltiple pero se concentra en la exactitud celosa, el vigilante y preciso arte de la memoria que le permite, por ejemplo, asentar como definitivo el carácter histórico de una obra menor de circunstancias que el capricho de la posteridad ha sabido sobrestimar –*Los Infortunios de Alonso Ramírez*– acaso la contribución más aparatosa y contundente de este libro. Y si, como escribe Antonio Lorente Medina, «para Sigüenza la historia está constituida por las 'acciones humanas ejemplares' y tiene como finalidad primordial relatar 'el drama de los personajes ilustres que, como instrumentos de la Providencia Divina' conducen a los pueblos al logro de sus ideales y los conforman con ellos» (p. 136), para el estudioso de las letras, la historia del texto ha de pasar por «la crítica de las fuentes utilizadas cuando *las consideren erróneas hasta el extremo de establecer un debate intelectual con ellas*» (114), y así estar en situación de vencer o al menos acotar la dimensión cuasi-míti-

ca que impregna a esa literatura de ambigüedad y posibilita una segunda lectura.

La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana es un prólogo impecable a esa segunda interpretación y, en cierto modo, un adelanto de ella.

Adolfo Castañón

Bibliografía sobre Wittgenstein

Cuando Thomas Bernhard escribió *El sobrino de Wittgenstein* (1982) y *Corrección* (1975) con dificultad podía imaginarse que con ambos trabajos plantaba las primeras semillas de carácter novelístico respecto a la figura del filósofo Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Es una primera narrativa interesante inspirada en el pensador, que hoy se prolonga en este libro de Bruce Duffy de 1987, traducido al castellano con el título de *El mundo tal como lo encontré*[1].

Las contribuciones literario-culturales sobre este pensador se han ensanchado de un modo especial con el tiempo. Ray Monk apunta que con el paso de los años es posible enumerar un amplio repertorio de eventos respecto a Wittgenstein: desde obras y composiciones musicales hasta inspiraciones artísticas en determinados pintores[2]. Podemos señalar, además, que en 1989, en Bruselas, se llevó a cabo una amplia exposición artística cuyo contenido se presentaba bajo el título *Ludwig Wittgenstein y el arte del siglo veinte*[3], teniendo cabida en ella determinadas figuras representativas de la creación y el pensamiento actuales. Incluso en el cine el filósofo ha alcanzado cierta resonancia gracias a la última película filmada por el director británico Derek Jarman, antes de fallecer de SIDA hace pocos años, titulada *Wittgenstein* y que obtuvo comentarios elogiosos no sólo en revistas de crítica cinematográfica, sino también en la revista teológica *La Civiltá Cattolica,* destacando los contenidos intelectuales de la temática existente en el filme[4].

A partir de 1989, conmemoración del centenario de su nacimiento, el pensamiento de Wittgenstein logra un eco peculiar en ámbitos especialmente filosófico-teológicos. En congresos y semi-

[1] *Duffy, Bruce.* El mundo tal como lo encontré, *Ediciones B, Barcelona, 1996. (Traducción de Susana Constante).*

[2] *Monk, Ray:* Ludwig Wittgenstein. El Deber de un Genio, *Anagrama, Barcelona, 1994. (Traducción de Damián Alou), p. 17.*

[3] *Bourriaud, Nicolás: «Ludwig Wittgenstein et l'art du XXème Siècle»,* Galeries Magazine, *N° 34 (1989-90) pp. 94-101 ss.*

[4] *Fantuzzi, Virgilio:* Cinema e filosofía. La Civiltá Cattolica, *N° 3441 (Nov. 93) pp. 242-244.*

narios se descubren con mayor claridad aspectos tradicionalmente oscuros del *Tractatus,* y se pone a un alcance más próximo a nosotros materiales de su obra póstuma como *Investigaciones Filosóficas, Zetteln, Los cuadernos azul y marrón, Observaciones sobre los fundamentos de las matemáticas,* etc. En España se ha divulgado y traducido a Wittgenstein gracias sobre todo a dos investigadores: Javier Sádaba *(Conocer Wittgenstein y su obra, Wittgenstein. Observaciones a la Rama Dorada de Frazer,* etc.) e Isidoro Reguera *(La miseria de la razón, Wittgenstein. Diario Filosófico 1914-1916, El feliz absurdo de la ética. El Wittgenstein Místico).* En América latina son notables los trabajos de impronta wittgensteiniana gracias a los estudios del mexicano Alejadro Tomasini *(Lenguaje y antimetafísica, Los atomismos lógicos de Wittgenstein y Russell).*

Esta serie de antecedentes facilitan valorar la existencia de una interesante «masa» documental en torno a Wittgenstein hoy, cuyos diversos materiales no nos permiten ver reducido a Wittgenstein a un ámbito puramente académico, para el consumo de los eruditos. Por las causas que sea es un pensador que –a pesar de las teorizaciones abstractas de algún período de su pensamiento y de la oscuridad que han producido algunos de sus críticos– ha salido de los marcos institucionales de la filosofía, despertando un interés muy particular en escritores y artistas. En este sentido, se considera que el atractivo que despierta Wittgenstein no es tanto por su filosofía, como por el perfil de su propia vida y personalidad, y es precisamente de estas cuestiones de lo que se ocupa Bruce Duffy a lo largo de 680 páginas en *El mundo tal como lo encontré.*

Es una obra que tematiza de forma admirable capítulos de la existencia de Wittgenstein, especialmente sus relaciones afectivo-intelectuales con el filósofo moral Moore y con Bertrand Russell. La relación de Wittgenstein con estos personajes es en cierto modo el «tronco» principal que estructura esta novela.A partir de este esquema se despliegan eventos particulares en la vida del pensador: sus vicisitudes acerca de la participación en la Primera Guerra, sus intensas y contradictorias relaciones con su hermana Gretl, la *fuga mundi* a Noruega, su amistad con David Pinsent, etc. Todo ello a la luz de un mundo en crisis y de la paulatina decadencia que va sufriendo una de las empresas familiares más ricas de Europa, como es la industria del acero de los Wittgenstein. En este sentido cabe recordar una anécdota, no señalada en el libro pero archiconocida: cuando Wittgenstein se transforma en un rico heredero de estos bienes metalúrgicos, entrega parte de su dinero a sus hermanas, y otras cantidades a artistas necesitados (Trakl, Kokoschka, Rilke) pero no a los pobres porque «el dinero los puede corromper, en cambio sus familiares son irrecuperables». Co-

mo sugerimos más adelante, la renuncia al dinero es una actitud ética que tiene que ver con Tolstoi.

Además Wilhelm Baum considera que para evitar malentendidos respecto a su apellido y riquezas, Wittgenstein «hasta su muerte vivió de manera muy modesta, en una pobreza voluntaria, elegida por él mismo»[5]. Este asunto de la pobreza del filósofo y su mal entendimiento con el dinero no siempre está bien tratado en el libro de Duffy; es un aspecto algo lateral en el libro.

Con todo, no todo es ficción en esta novela. Es un asunto que el propio autor señala al comienzo del libro, sugiriendo que existen espacios donde se entrecruzan lo biográfico, lo histórico y la ficción. Creemos que las fuentes documentales básicas a las que ha recurrido el autor para proporcionar un sostén adecuado a la novela pueden ser las *Cartas de Wittgenstein a Russell, Keynes y Moore* (Taurus), el *Esbozo biográfico* de Norman Malcolm (Mondadori), *Wittgenstein* de W. W. Bartley (Cátedra), y *Conversaciones con Wittgenstein,* de Rush Rhees (FCE). Pero es indudable que existe otra serie de materiales empleados por Duffy para la elaboración definitiva de *El mundo tal como lo encontré.* Para un lector que desee examinar una perspectiva cabal de lo que narra Duffy puede resultar interesante leer *La Viena de Wittgenstein* de A. Janik y S. Toulmin, y *Wittgenstein. El deber de un genio,* de Ray Monk. Son antecedentes documentales histórico-biográficos muy importantes que pueden permitir ver y considerar con ojos mucho más verosímiles la excentricidad en ciertas cosas de la vida de Wittgenstein, y además iluminan el panorama ideológico-político reinante en los distintos años que se mueve Wittgenstein entre Cambridge, Austria y Noruega, entre su docencia escolar con los niños en los Alpes austríacos, y entre su viaje a Rusia en 1935 y su retorno a Inglaterra. También puede percibirse qué pasa con Austria a propósito del *Anschluss.*

Como hemos sugerido, todos estos son aspectos del libro que Duffy desarrolla con especial atención, pero también resultan llamativos a este autor los exámenes internos que induce a plantear a Wittgenstein en su novela: son asuntos introspectivos a propósito de una cierta ambigüedad sexual del filósofo, y otros a raíz de la permanente negación de Wittgenstein de proclamar sus orígenes judíos. Son especialmente estos escrúpulos respecto a su «judeidad» lo que conduce a Duffy a titular un capítulo «Confesión», donde se retrata cómo Wittgenstein se libera de este problema moral que le resultaba vergonzoso. Es conocido por estudiosos de Wittgenstein (y también por Duffy) que este malestar interno respecto a «lo judío» en Wittgenstein proviene de sus

[5] *Baum, Wilhelm.* Ludwig Wittgenstein. Vida y obra, *Alianza, Madrid, 1988, p. 109.*

atentas lecturas de *Sexo y carácter* del intuitivo y genial Otto Weininger, suicidado en 1903. Son introspecciones bien elaboradas por Duffy, y con ellas nos trasmite lo más vivencial del filósofo respecto a inquietudes anímico-psicológicas. Con todo, quedan en cierta penumbra otras reflexiones y problemas que sabemos que afectaron a Wittgenstein en momentos decisivos de su vida (su ética respecto al dinero y la herencia paterna, su indecisa vocación entre ingeniero, matemático y filósofo, la elección de amistades). Algunos de estos aspectos podrían haber quedado bien ensamblados con sus criterios relativos a sus antecedentes judíos y los de su sexualidad. Pero, como hemos dicho, no es la novela un itinerario estricto de la vida de Wittgenstein, y por lo tanto se pueden personar tales carencias argumentativas. Pero aún así parece que Duffy que resiste a introducir problemáticas religiosas en la existencia de nuestro pensador, aún cuyo hoy se considera que Wittgenstein es un místico destacado del siglo XX, sobre todo promotor de cierta teología negativa derivada del *Tractatus* (cuya racionalidad considera que es más lo que no sabemos de Dios que lo que sabemos de El). La falta de elementos analítico-narrativos de esta naturaleza de cosas en capítulos del libro –por ejemplo, cuando existen polémicas entre Wittgenstein y Russell cuando son maestros de niños, o bien cuando Moore visita a nuestro filósofo en Noruega sin que en largas conversaciones se hable de «Dios» o de «fe»– nos hace perder ciertas expectativas respecto a una singular «inteligencia creyente» que siempre estuvo en ciernes en Wittgenstein. (Con razón ha llegado a preguntarse Isidoro Reguera sin Wittgenstein fue un místico o un religioso atormentado). La posible relación de Wittgenstein con Dios, el mundo o con su propia alma siempre resulta evocada en el libro de un modo muy secularizado (o sea, muy poco especulativo, es decir, al revés de lo que podría pensarse si alguien se acerca a una novela como ésta donde se logre reproducir cierta estructura mental del propio Wittgenstein).

La elección que hace Wittgenstein de sus pocas amistades queda especialmente reflejada en capítulos del libro. son personalidades carentes de apoyos y afectos, en cierto modo marginales, donde al parecer la presencia del propio filósofo suple tales carencias, proporcionando una verdadera integridad a tales personajes. Son figuras como un tal Max, Francis Skinner o David Pinsent que acompañan a Wittgenstein a lo largo de diversos viajes por Europa, aconsejándoles con interés que abandonen (o no se acerquen) a la filosofía y se dediquen en la vida a cosas prácticas. Son recomendaciones típicas de Wittgenstein. Según el biógrafo Ray Monk, son criterios que obedecen en términos histórico-personales al propio pensador ya que durante toda su vida su conducta buscaba ensam-

blar de la filosofía con las labores práctico-manuales (jardinero, arquitecto, enfermero, maestro). En este sentido, la admiración de Wittgenstein por Tolstoi no es sólo un asunto de carácter evangélico-espiritual propio de sus escritos de guerra, tal como podemos leer en los *Diarios Secretos* de Wittgenstein[6]. Es una atracción que guarda relación con el empeño de complementar de forma correcta religiosidad y otras prácticas como el modo más puro de asumir la fe, en lugar de teoría y dogmática sobre Dios que para la moral tolstoiana «mutilan» la auténtica gracia del Padre en uno. También respecto a esa elección por esa clase de amigos existe algo particular en Wittgenstein. Ben Ami Scharfstein en su obra *Los filósofos y sus vidas. Para una historia psicológica de la filosofía* declara que Wittgenstein «se veía a sí mismo en ellos y tenía ideas para curarles. Puesto que se veía a sí mismo en sus discípulos intentaba mediante su dominio, demostrarse a sí mismo su paternidad, es decir, su superioridad, y su capacidad para guiarse y mejorarse a sí mismo»[7].

Ante ambas perspectivas humanas del pensador (renuncia a lo filosófico y elección de discípulos) Duffy retrata a un Wittgenstein especialmente frugal y espartano en su forma de vivir –salvo esas etapas de sensualidad y cierta promiscuidad que vive en Viena después de la guerra– donde puede encarnarse con cierto sentido y lógica el «ligero de equipajes» de Machado y el ideal de la sencillez tolstoiana. En este sentido, existen páginas en el libro donde quedan especialmente bien retratadas las sensaciones de soledad del filósofo, bien por la incomprensión que producen sus ideas en el entorno humano que le toca vivir (en el frente de guerra, en Cambridge, en los Alpes, con amistades de familiares, etc.) o bien por cierto orgullo existente en su personalidad (contra el cual siempre lucha) causando determinados malestares en Moore, Russell, Lady Ottoline Morrell (amante de Russell) y otros.

Junto a estas características, en esta voluminosa novela afloran otras cualidades y defectos de Wittgenstein. En conjunto permiten «desacralizar» de un modo muy interesante a una figura en la que ha predominado tanto la incomprensión de los pasos que Wittgenstein dio en su vida, como la aparente ininteligibilidad de su pensamiento. Duffy ofrece un camino a los lectores que permite reconciliar y esclarecer el contenido vital de tales dimensiones.

Mario Boero

[6] *Cf. Wittgenstein, Ludwig,* Diarios Secretos *(Edición de W. Baum), Alianza, Madrid, 1991. Cf. también Boero, Mario, «Wittgenstein. Espiritualidad y Mística en su biografía»,* Logos *(México), Nº 64 (1994) pp. 39-81. Además véase Alonso, Andoni. «Tolstoi y Wittgenstein. Una nueva encrucijada religiosa»,* Eurídice *3 (1993), Navarra, pp. 13-51.*

[7] *Cátedra, Madrid, 1984 p. 349.*

Retornos de lo vivo

Rafael Alberti ha tenido la fortuna histórica de vivir casi con todo el siglo XX: nació en 1902, y felizmente puede dar a luz en 1996 el quinto libro de *La arboleda perdida* (Madrid, Anaya-Mario Muchnik); está referido a los años entre 1988 y 1996.

El propio autor es consciente de la que pudiéramos llamar su coetaneidad con la centuria, y así habla del siglo «junto al que he caminado infatigable»: en efecto Alberti es persona que sin fatiga ha escrito, ha tenido presencia en la vida pública, y ha experimentado (nos confiesa) la necesidad y la alegría del amor corporal.

De tal manera se identifica nuestro autor con su centuria, que en un momento exclama: «Es triste ir pisando un siglo que a uno ya no le pertenece»; Alberti manifiesta la identidad de su espíritu con el siglo XX, aunque no desconoce que se trata de «un siglo de horrores, de enfrentamientos, de dolorosísimas separaciones». En cualquier caso tiene los ojos «llenos de los acontecimientos» del tiempo que ha vivido, y de aquí deriva uno de los valores de sus textos.

Rafael evoca implícitamente el estreno de *El hombre deshabitado,* en el que pronunció las palabras: «¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!», subrayando así su reacción ante el teatro convencional de Benavente o los Quintero; ya no estamos en 1931 sino más de medio siglo más tarde, y ante las nuevas representaciones de *El hombre deshabitado* Alberti escribe con duro pesimismo: «Indudablemente eran muchos podridos. Pero creo que ahora hay muchos más». La escena española no le parece menos llena de podredumbre pasado ya el tiempo. La elegía se ha dicho que es la expresión del ideal como inclinación hacia él, y nuestro autor manifiesta en un momento: «Toda mi vida, puedo decir sin exagerar, es una elegía. Casi todo el tono de mi poesía es elegíaco... Siendo dos tontos soy un poeta elegíaco». Vemos a Alberti en efecto que tiene un ideal como inclinación, el ideal de la belleza artística, de las causas políticas populares, del amor como logro espiritual y corporal humano...; nuestro autor tiene la capacidad de saber sentir la vida, y de ahí que vea su vida como elegía, es decir, como un perpetuo retorno de lo vivo. Esto define muy bien a Rafael Alberti: sabe sentir la vida y todo su anhelo o ideal es la presencia de lo vivo. «¡Muera la podredumbre!».

Se refiere Alberti a otros autores de las letras castellanas, y expresa su conocido agobio ante la insistencia sobre Lorca: «No puedo soportar... tanto Federico». Por contra, Barbieri constituye un recuerdo querido, pues en su *Cancionero* de los siglos XV y XVI tuvieron

los del 27 acceso a la lírica antigua. «Me hubiera gustado mucho –dice por su parte nuestro autor– conocer a Barbieri, ordenador de las bellísimas canciones musicales que tanto influyeron en mi primera poesía»; conocíamos ciertamente la impronta del *Cancionero* de Barbieri, y ahora lo encontramos testimoniado otra vez más. Alberti manifiesta su aprecio hacia la escritura tanto de creación como crítica de Jaime Gil de Biedma, y se refiere también a Juan Ramón y a su valor poético y cívico: se trata –con Machado– de «el otro gran maestro de nuestra generación, cuyo comportamiento durante la guerra franquista, a su manera, fue también ejemplar. No quiso volver a España y escribió textos sorprendentes durante la contienda».

En un pasaje insiste Alberti en que Juan Ramón fue «maestro excelso de algunos poetas de la Generación del 27» y encarece la prosa de su *Platero;* a la vez anota cómo «aunque Juan Ramón ha sido el más grande, es bien sabido que en muchas ocasiones ha sido también el más terrible» en sus comentarios sobre Salinas, Dámaso Alonso, Guillén o Bergamín. A estos autores los llama Alberti «queridos y admirados siempre», y a la vez advierte que los comentarios juanramonianos «no pueden ser más injustos e insultantes». En particular Alberti recuerda con gran cariño a don Dámaso: evoca cómo le hacía reparar en las formas lingüísticas de la poesía,y evoca asimismo su amor compartido por Góngora y la seducción en común por «las formas y los colores, el amor a la plástica y a las transformaciones de las imágenes». De nuevo surge aquí un Alberti llevado a la presencia (o al retorno) de lo vivo en sus formas.

Este quinto libro de *La arboleda perdida* está escrito en prosa lírica, en la que asoman además inquietudes vitales y tomas de postura de las que caracterizan a su autor, un autor siempre infatigable y que nosotros creemos de gran interés y cuya presencia y cuyo testimonio resultan imprescindibles en la literatura de española de nuestro siglo.

Francisco Abad

La poesía reciente de Francisco Brines

(A propósito de *La última costa*[1])

Al llegar a «la última costa», ¿qué puede decirnos un poeta cuya entera existencia creadora ha sido el continuo «ensayo de una despe-

[1] *Barcelona, Ed. Tusquest, 1995, 102 pp.*

dida[2]? Pues en este punto aparentemente final de su trayectoria lírica el poeta viene a decirnos lo mismo, sólo que con una rotundidad y explicitud mucho mayores. Y precisamente aquí reside el interés de esta nueva entrega.

En efecto, asistimos a una formulación más radical de su visión del mundo. Su conciencia se ha hecho aún más lúcida con respecto a sus inquietudes capitales: el pudoroso lamento sobre el acabamiento humano y el carácter ilusorio de nuestra existencia, la cual sólo se hace recuperable por la memoria. Pero se trata de una memoria creadora, que, más que recordar, inventa y modifica su pasado, como expresa el yo poético en *La tarde imaginada:* «Puedo desde este hueco seco/ hacer mover el aire en una tarde incierta,/ ni siquiera extinguida, pues que fue imaginada,/ y así resume todas las tardes de mi vida» (p. 96).

Así este libro ocupa un lugar propio y coherente dentro del proceso evolutivo de su poesía, que desde la primera obra hasta el presente se ha caracterizado por una progresiva síntesis del discurso, una creciente economía narrativa y un mayor protagonismo del concepto aparentemente puro. Desde *Las brasas* (1959) y *Palabras a la oscuridad* (1966), Brines se ha ido despojando de la narración amplia de su experiencia, por muy sugeridora y elocuente que ésta fuera, para ceñirse a un discurso más escueto y de mayor predominio conceptual, siempre que no vaya en detrimento de la poeticidad del texto lírico. Tal vez *El otoño de las rosas* (1986), su penúltimo libro, publicado después de un largo silencio, constituya, en cierta medida, una excepción; pero sólo en cierta medida: si en él se celebra con notable vitalismo la belleza de este mundo (el atractivo de las *rosas*), esto no esconde la contenida elegía por la condición efímera de dicho gozo. De ahí su poderoso dramatismo. Pero, olvidando los poemas más jubilosos de este volumen penúltimo, su trayectoria avanza hacia la apuntada concisión, como un reflejo patente del desvanecimiento existencial que se halla en la base de su visión del mundo. No cabe, en este sentido, mayor coherencia estética ni, por tanto, mayor acierto en la adecuación entre la esencia y forma del poema.

En *La última costa* asistimos, pues, a una poesía de mayor claridad conceptual (como demuestra el frecuente empleo de los sustantivos con mayúscula) y de notable explicitud en los juicios racionales. ¿Dónde reside, pues, lo genuinamente poético, que apela directamente a la emoción? Ante esta cuestión debo afirmar que, además de la sabia utilización de imágenes simbólicas muy sugerentes, lo poético suele producirse por la dialéctica entre dichos conceptos y juicios racionales; una dialéctica sur-

[2] Ensayo de una despedida *es, en efecto, el título que el autor ha dado a su poesía completa, en sus ediciones de 1971 y 1984.*

gida desde la experiencia vital del poeta y potenciada expresivamente por la emoción creadora. Así, por ejemplo, en la composición «Metáfora de un destino», el sinsentido final de nuestras acciones aparece desgarradoramente proclamado al contraponer dos experiencias opuestas, que originan dos juicios sobre el vivir, uno positivo y otro negativo: «Hay que seguir, una vez más, la sombra/ por el nocturno callejón (...)/ llegar a ella con miedo, en la anulada oscuridad,/ y después esperar, en un minuto vacío que es eterno,/ el temblor del placer a la espalda del mundo/ *para afirmar la vida/* o el relámpago hostil, de plata fría,/ que trueca el cuerpo en pálido sudor/ *para afirmar así la mísera existencia»* (p. 63. Las cursivas son mías). No se me oculta el poderoso valor semántico de las imágenes simbólicas, pero la densidad de los conceptos y juicios se hace aquí más notable. La dialéctica entre ellos, originada por la experiencia vital y poética, confiere a esas formulaciones una potente virtud conmovedoramente emocional.

El ritmo peculiar de cada poema, fruto de ese individual sentimiento, contribuye a realzar la emoción de unos conceptos y juicios que, aisladamente, no presentarían poeticidad alguna. He aquí el reto de esta poesía, cargada de una dosis mayor de intelectualismo, pero sin sofocar el sentimiento propio de toda auténtica creación poética.

Sobre ese mayor protagonismo de los elementos racionales de la expresión, debe observarse el carácter antitético de los mismos, reforzado por la contraposición de las imágenes; elementos duales que, como en el poema citado, acaban conciliándose en la nada a la que toda vida se destina. Pero tales antítesis de conceptos o de imágenes no se nos presentan como simples juegos formales o ingeniosos, sino que surgen como la consecuencia natural de su antitética visión del mundo: su amor a la vida, amenazado de continuo por la conciencia del carácter ilusorio de ese vivir, de su sinsentido y de su definitivo derrumbamiento. Por ese amor y esa conciencia negadora se explica que en sus poemas más nihilistas brote siempre la llama del deseo y la apetencia por el atractivo sensual: «(...) Ciega mis ojos/ un *desolado azul iluminado»* (p. 35. La cursiva es mía). Se trata, pues, de un contraste dramático pero serenamente asumido, como nos muestra la contención verbal y el ritmo pausado de los versos.

A este considerable intelectualismo del nuevo libro corresponde, no obstante, un gran variedad formal, que se manifiesta en la diversa extensión de los poemas (con una intención, no obstante, sintética y mesurada) y en la mayor o menor abundancia de imágenes de eficaz impacto sensual.

Por lo escuetamente apuntado hasta aquí, puede decirse que en *La última costa* Brines nos ofrece en una expresión más diáfana las claves interpretativas que en su poesía anterior permanecían más

ocultas. Y desde esta rotunda conciencia del acabamiento destructor, el presente libro, con más fuerza aún que los anteriores, manifiesta con más nítidos perfiles una dimensión religiosa desde su radical agnosticismo. El libro, en efecto, puede parecer antirreligioso, pero esa continua demanda de sentido último remite, si no a la afirmación de Dios, sí a la afirmación de su necesidad. Por ello no es gratuita la recurrente figura del mendigo.

A veces –muy pocas veces, es verdad– esta dialéctica conceptual no alcanza toda la intensidad poética esperada (pienso en los poemas «Espejo en Elca» y «Espejo en Sevilla»). Pero, en esta frondosa selva, ¿quién puede reparar en la presencia de algunos aislados arbustos?

El poeta sale casi siempre victorioso en esta ardua y ambiciosa empresa, mucho más difícil de lograr debido a los procedimientos señalados. Los obstáculos vencidos han sido muchos. Le agradezco esta «última costa» tan definitoria, aunque espero –esperamos todos– que no sea en verdad la última.

Carlos Javier Morales

En América

La cooperación con los pueblos indígenas

Por medio del Instituto de Cooperación Iberoamericana, el gobierno español desarrolla una serie de actividades vinculadas a los pueblos indígenas de América, cuyo objetivo principal es apoyar los procesos de autodesarrollo sostenible de estos pueblos, de modo que puedan participar en las tomas de decisiones que los afecten, dentro del marco de unas sociedades democráticas que admitan la diversidad de culturas que las componen.

En este sentido, la cooperación se orienta hacia dos objetivos principales: la participación de las organizaciones indígenas en foros de diversa índole, y el sostén financiero de proyectos que programen la capacitación, formación y educación (educación bilingüe, formación de cuadros y dirigentes, adquisición de nuevas tecnologías, especialmente en medios de comunicación).

Más concretamente, se privilegia toda actividad encaminada a los ámbitos de la salud, la biodiversidad/medio ambiente, la promoción de la mujer indígena, las demarcaciones territoriales de cada comunidad, la constitución de pequeñas empresas y la producción de objetos propios de la cultura regional.

Entre las iniciativas apoyadas por el Instituto figuran: el Fondo Indígena de las Cumbres Iberoamericanas, el Festival de Cine y Vídeo de los Pueblos Indígenas, la elección de dirigentes en Ecuador y Bolivia, la formación de maes-

tros bilingües en Perú, el Taller Regional Indígena Centroamericano, el Plan de Ecoturismo en la región colombiana del Cauca, el Taller para Periodistas Indígenas de la Agencia EFE, el Foro Internacional Indígena (Buenos Aires, 1996), etc.

El acceso a la información y financiación de proyectos se articula por medio de las delegaciones americanas de la AECI, cuyas oficinas técnicas de cooperación se adscriben a las respectivas embajadas. La cooperación puede darse tanto de forma bilateral, entre la asociación indígena respectiva y el gobierno español, como entre aquélla y la ONG española correspondiente, con la cual se pondrá en contacto a través de las citadas oficinas de la AECI. En Madrid, la Agencia cuenta con una Servicio de Proyectos Indígenas, que coordina las actividades respectivas, cuya responsable es María Noguerol.

Agenda

Un premio Goya para Sol de otoño

Dentro del marco de la oncena edición de los premios Goya, el filme argentino *Sol de otoño,* dirigido por Eduardo Mignogna, ha recibido el que corresponde a «la mejor película extranjera de habla hispana».

Concurrieron en este apartado: *Sayariti* (Mela Márquez, Bolivia), *Edipo alcalde* (Jorge Ali Triana, Colombia), *Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Sotto, Cuba), *Mi último hombre* (Tatiana Gaviolas, Chile), *Sin remitente* (Carlos Carrera, México) y *Mecánicas celestes* (Fina Torres, Venezuela).

El guión de la película favorecida pertenece al director y a Santiago C. Oves, y cuenta la historia de un amor entre dos personas de edad madura, que se conocen por medio de anuncios de contacto en un periódico y se narran mutuamente unas historias entre ficticias y auténticas. A pesar de las inconsecuencias del libro, el diálogo es picante y gracioso, y da incontables oportunidades de lucimiento a los protagonistas, Norma Aleandro y Federico Luppi. En especial, la primera, en un difícil juego de primerísimos planos, sutiles matices expresivos y trabajo interior, logra un resultado de suprema calidad.

Lanzada a la notoriedad internacional por *La historia oficial* de Luis Puenzo, Aleandro no contaba con un excesivo *curriculum* de cine, aunque su carrera teatral registre memorables intervenciones en un nutrido repertorio, en el que cuentan *Romeo y Julieta* de Shakespeare, *El rehén* de Brendan Behan, *Hedda Gabler* de Ibsen, *El círculo de tiza* de Brecht, *Escenas*

matrimoniales de Ingmar Bergman, etc.

Narrada con técnica televisiva, de planos cortos y protagonismo del diálogo, *Sol de otoño* apuesta por el intimismo y por cierto comedido sentimentalismo, prescindiendo de circunstancias locales y de definiciones históricas a las que fue adicto el cine argentino tras la recuperación del sistema democrático.

El fondo de la maleta

América mágica

Con improductiva insistencia, vuelve en los coloquios y seminarios el manido asunto de América como «real y maravillosa» o «mágicamente real». El tópico es antiguo.Ya en el siglo XVI, los frailes que acompañaban a los conquistadores quisieron ver en los indios a los seres sin historia, inocentes y felices, que luego Rousseau definiría como «buenos salvajes». Los jesuitas admiraban el orden teocrático e inmóvil del incanato, tal vez porque anunciaba sus propias experiencias de comunitarismo jerárquico, en las misiones del Paraguay. Prodigios y revolución, magia y guerrilla, connotaron la admiración de muchos por la América Latina de los años sesenta, tesoro de las ilusiones perdidas en el mundo desarrollado.

América es maravillosa, no más ni menos que el resto del mundo. Y registra atrocidades –marginación, pobreza, desnutrición, desequilibrios entre clases sociales y regiones– que comparte con otras zonas del planeta, en grados muy variables. También son muy variables los niveles del desarrollo entre países y sectores. Hacer de América Latina un conjunto homogéneo y prodigioso, un continente de hambrientos y mendigos, a la vez que la esperanza heroica de la liberación humana, es un error histórico de bulto.

Los problemas del subcontinente no pertenecen al mundo de las maravillas ni de las magias. Son problemas concretos, y tan concretos, que exigen soluciones políticas igualmente arraigadas en el tiempo de la historia contemporánea. Y algunas direcciones se han ido fijando en los años ochenta: la normalización política por medio de una aceptación generalizada del sistema democrático, la modernización de las economías, la integración en el mercado mundial, la formación de bloques regionales como el TLC en el Norte y el Mercosur, en el otro extremo.

Todo cambio supone mejorías y empeoramientos. No hay cambios unilaterales. Toda modificación implica desequilibrios. Pero esa misma capacidad de alteración, tan

poco mágica, tan escasamente maravillosa, también es patrimonio de los pueblos latinoamericanos, y no exclusividad de la Europa lógica, técnica, sistemática (y tan esdrújula). No faltaron tiempos, lamentablemente cercanos, en los cuales el *mighty continent* también se vio estremecido por ataques de magia y de irracionalismo, grandes profesiones de fe en los cambios violentos y taumatúrgicos que acabaran, para siempre, con todos los problemas de la sociedad.

¿Necesita Europa una imagen pobre y prodigiosa de América Latina? ¿No soporta la similitud y reclama la desigualdad polarizada: para ti la magia, para mí la lógica? Postulemos que no. En un mundo cada vez más globalizado, se impone participar de las conquistas de las distintas tecnologías y afrontar los problemas globales –destrucción del medio ambiente, negocio clandestino de drogas y de armas– con aparatos de integración igualmente globales. Lo que hace falta no es un espectáculo de pases mágicos, sino todo lo contrario: sensatez, paciencia y diálogo.

El doble fondo

Manuel Machado (1874-1947)

Se cumplen cincuenta años de la muerte de Manuel Machado, un poeta que ha pasado a lo largo de casi cien años por muchos momentos, desde el encumbramiento al olvido. Nacido en Sevilla, estudió en la Institución Libre de Enseñanza, pasó dos años en París (1898-1900) y publica, para comenzar el siglo, uno de los libros más importante de nuestra poesía modernista con ecos parnasianos: *Alma* (1902), donde ya es visible algunos de los tonos que luego aparecerían en *El mal poema* (1909). Siempre se ha hablado de Antonio y de Manuel, del gran poeta y del poeta menor, del ético y del cínico, y sin duda algo hay de todo eso. Es difícil considerarlos por separado, y no sólo para entender las obras de teatro que escribieron juntos, porque ambos viven momentos estéticos y políticos que les influyen, aunque de manera distinta. Se acercan en ocasiones, pero no se confunden, y finalmente, son poetas muy distintos. Ambos tienen que ver con el folclorismo, pero Antonio es más distante y filosófico, mientras que el folclorismo de Manuel se parece a Romero de Torres, aunque en tantas ocasiones su andalucismo pase por París. Los dos se autorretrataron, pero los autorretratos de Manuel son más irónicos, saben que son la invención de un personaje. Ambos fueron melancólicos, pero Antonio hizo de esa melancolía una meditación, la convirtió en

una reflexión. Los dos hermanos, siendo buenos poetas, escribieron poemas lamentables que habría que olvidar en beneficio de los poemas buenos. Un poeta –cualquier artista– lo es por sus logros, no por sus fracasos. Antonio cantó las tierras de España –de Castilla–, Manuel a ciertos próceres de la patria. Ambos escribieron poemas amorosos: Antonio cantó y pensó que la amada era imposible, no el amor; Manuel, que la mujer era fiera o ángel, «ideal y animal», pero difícilmente una mujer. Si es ideal, no se toca; si animal, ese cuerpo carece de alma. Desde joven sintió el veloz paso del tiempo y a los treinta y cinco años ya ve la vida como algo que se esperaba y ha pasado. La juventud, «harta de ver venir lo que, al fin, no ha venido», dice con lucidez.

Manuel Machado, desde hace veinte años es reinvidicado por muchos de los nuevos poetas. Tocó primero a Jaime Gil de Biedma; sólo hay que recordar versos de Manuel Machado como «En un pobre país viejo»... y luego a los «poetas de la experiencia», hasta el punto de que leyeron a Borges desde Manuel Machado ya que no es fácil leer al poeta sevillano desde el argentino. Ambos se cruzan en algún momento, no precisamente en el andalucismo, sino en el tono sentencioso y distante, enumerativo, escéptico. Cansinos-Asséns vio a Manuel como un Omar Jaiyán de corto aliento, Juan Ramón exaltó *Alma* como su mejor libro y uno de los mejores del modernismo, Luis Rosales dijo que *El mal poema* era uno de los libros mejores de la poesía española de nuestro siglo. Otros grandes poetas tanto latinoamericanos como españoles, o de otras lenguas, no lo tuvieron muy en cuenta. Sin duda no es un poeta central pero ocupa un lugar peculiar en nuestras letras, por tres o cuatro poemas. Tal vez sean suficientes. De cualquier manera, necesitamos buenos ensayos sobre Manuel Machado, situándolo en la poesía de lengua española y comparándolo con los poetas europeos de su tiempo. Sólo así lo entenderemos rectamente y también ciertas tendencias críticas y poéticas de la actualidad.

Colaboradores

GUILLERMO SOLANA: Profesor de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid.

MIREIRA SENTÍS: Fotógrafa y escritora. Reside en Barcelona.

DANIEL ARAGÓ STRASSER: Ensayista y traductor español.

JOSÉ MARÍA PARREÑO: Crítico español de arte y literatura.

JAVIER ARNALDO: Profesor de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid.

ÁNGEL LLORENTE: Historiador español del arte.

JAUME VIDAL OLIVERAS: Profesor de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Barcelona.

DANIEL INNERARITY: Profesor de Filosofía en la Universidad de Zaragoza.

CLAUDIO MAGRIS: Ensayista italiano, profesor de literatura alemana en la Universidad de Trieste.

JACQUES ANCET: Poeta, hispanista y crítico francés.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino.

MIGUEL HERRÁEZ: Profesor de literatura española en la Universidad de Valencia.

NILO PALENZUELA: Crítico, profesor de literatura española en la Universidad de La Laguna.

ADOLFO CASTAÑÓN: Crítico y ensayista mexicano.

MARIO BOERO: Ensayista chileno, profesor en la Universidad de Comillas.

FRANCISCO ABAD: Crítico español, profesor de historia española en la Universidad a Distancia de Madrid.

CARLOS JAVIER MORALES: Profesor de literatura española en la Universidad de Logroño.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....
con residencia en...
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)..	7.500	
	Ejemplar suelto..	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año..	90	130
	Ejemplar suelto..	8	11
Iberoamérica	Un año..	80	140
	Ejemplar suelto..	7,5	13
USA	Un año..	90	160
	Ejemplar suelto..	8	14
Asia	Un año..	95	190
	Ejemplar suelto..	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Dossiers:

Severo Sarduy y Marcel Proust

Javier García-G. Mosteiro

El eje de la Castellana y la arquitectura madrileña

Carlos Álvarez-Ude

El significado de Ínsula *en la literatura española*

Jordi Gracia

Crónica de la narrativa española

Entrevistas con Juan Soriano, Vicente Rojo y Fernando Savater



MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL



COOPERACION ESPAÑOLA

700 Pts.